
george muntean

**INTERPRETĂRI
ȘI
REPERE**



junimea

Literatura populară și cultă - disocieri

Cum se acceptă în general (adesea ca o convenție dată de dinainte), difuz, folclorul constituie o prezență permanentă în literatura cultă și în celelalte arte ale popoarelor sud-estului european sau din alte locuri ale lumii, de la întîiele lor zvicniri pînă în contemporaneitate, fiind, s-ar putea zice, unul dintre substraturile lor perpetue, o albie în care multe au curs neîncetat. Sintem în fața unui proces ale cărui efecte pot fi surprinse — oricîte decantări ar fi avut loc pe parcurs — la (aș risca afirmația) mai toți scriitorii și artiștii români și la foarte mulți alții. Se înțelege, e vorba de consubstanțialități și infiltrații de o mare diversitate, în privința calității, a ipostazelor sub care s-a putut și se poate răsfrînge această pulbere solară a folclorului în operele de factură cultă, în care n-a intrat mai niciodată în chip neutru, fără consecințe, ci mereu semnificînd contextele și resemnificîndu-se adesea, la rîndu-i. Cadrul cel mai cuprinzător pe care-l putem imagina pentru această desfășurare este cel al artei și literaturii din fiecare din țările respective, cărora acest contact le-a conferit cel puțin cîte una din notele specifice, rezultate în esență tocmai din procesul de continuă semnificare și resemnificare. Este posibil, evident, un cadru și mai amplu, chiar unul al tuturor artelor, literaturilor și spiritualităților luate la un loc, pe care le putem raporta apoi, între ele, cum ar fi culturile europene, cele din zona asiatică înconjurătoare sud-estului european sau altele mai îndepărtate, precum cele sud-americane, marcate și

ele profund de folclor, ori cele orientale, aflate, de asemenea, se pare, într-o situație oarecum similară (dacă nu cumva ochiul nostru, conformat europenește, vede folclor unde e mai degrabă tulburător accent specific al locurilor, în înțeles general). Oricum am proceda însă, e limpede că vom întâlni câteva note caracteristice mai fiecărui spațiu (chiar absența, când e constatată, e o astfel de notă), inclusiv celui carpato-balcanic, ca și nuanțe specifice fiecărei arte și literaturi în relațiile interne dintre partea cultă și cea populară, — pe care nu e deloc profitabil a le eluda, dar nici a le suprasolicita inertial.

Se pot schița, în mare, câteva distingeri de lucru în această perpetuă încrângătură de relații și vase comunicante, de întrepătrunderi și alunecări (care, din când în când, sînt chiar reciproce). De pildă, o observație la îndemîna oricui e aceea că prezența folclorului e mai consistentă (chiar dacă nu totdeauna și vizibilă) îndeosebi în opera unora dintre scriitori, artiști și gânditori. Următoarea ar fi că, în linii mari, aceștia pot fi grupați în aproximativ două categorii. Una, a celor la care inspirația folclorică e oarecum spontană, ei oferind lumii o zestre pe care o au întrucîtva de-a gata, îmbibată în fibra însăși a operei lor. E cazul, pentru a ne restrînge la scriitori români, lui Neculce, Dosoftei, Pann, Creangă, Sadoveanu, Panait Istrati, Bănulescu, Sorescu, dar, probabil, și al unora ca bulgarii Vazov și Slaveikov, albanezii Noli și Schiro, rusul Esenin, ori macedoneanul Konenski etc. Cealaltă evidențiază în plus și o orientare expresă, programatică, înspre folclor, ilustrată prin scriitori de tipul Cantemir, Budai-Deleanu, Heliade, Asachi, Alecsandri, Odobescu, Eminescu, Caragiale, Arghezi, Blaga, Voiculescu, Adrian Maniu, N. Crainic, Galaction, Pillat, Barbu, Beniuc, Dumitru Radu Popescu etc., iar în multe literaturi, de Herder și Goethe, de slovaci ca Ivan Krasko, ucraineni ca Șevcenko, albanezi ca Poradeci, greci ca Palamas, Kazantzakis, Nirvanas și mulți alții, ruși precum Pușkin, Lermontov și Nekrasov, bulgari ca Karavelov, Iovkov și Elin Pelin, sirbi ca Nușić, Ducić, Andrić etc., faptul fiind pentru estul și sud-estul european aproape un dat comun, prin nimic excepțional în cadrul zonei. El se verifică îndată și în

alte domenii ale artei, unde pot fi citați, fie și la întîmplare, reprezentanți ca Glinka, Dvořák, Enescu, Bartók, Brâncuși, Silvestri, Hacıaturian, Rova, Teodorakis, A. Vieru și alții care au recurs frecvent la sursele folclorice în creația lor (atît exemplificările, cît și schema propusă au rigiditățile și injustițiile lor, ca orice sugestii orientative, ce pot fi acceptate sau nu). De reținut, în subsidiar, că pe măsură ce ne apropiem și apoi pătrundem în epoca modernă a literaturii și artelor, șirul celor dintii se rărește pînă aproape de dispariție (deși surprizele nu sînt deloc excluse), în timp ce ceilalți sporesc întrucîtva, deopotrivă, ca număr și intensitate a eforturilor valorificatoare. Chiar fondul folcloric inconștient, prezent în operele mai noi, e departe de a ni se mai înfățișa *tale-qual*e, fie ele și creații ale unora ce l-au „adus de acasă“, cum e cazul celor de origine rurală, îndeosebi. Aceștia, deși-l au „în sînge“, *se reîntorc* la folclor tot numai după parcurgerea celorlalte cicluri ale culturii, încît, în planul mării creații, *venirea* din folclor nu mai e astăzi (în fond mai de demult) posibilă, ci numai *revenirea*, indiferent dacă îl posedăm nemijlocit, am trăit deci în medii profund marcate de el, sau mijlocit, adică am intrat în contact cu produsele lui pe alte căi. Conștiința de sine a artei, odată consolidată, și, prin urmare, a celor ce o compun, nu mai îngăduie spontaneități și aluviuni directe dinspre folclor (decît, eventual, subtil mimate), ci le subliniază și decantează, uneori le pervertește, și reinterpretează fundamental, totdeauna însă *reînființîndu-le*.

În definitiv, această detectare a inaparentului, a complicatului și uneori insesizabilului proces de *reînființare* a motivelor și temelor folclorice în opera artiștilor moderni constituie nu numai un eventual privilegiat prilej de petrecere intelectuală, nu numai o piatră de încercare pentru cei interesați de astfel de chestiuni, dar, de la un punct înainte, rațiunea însăși de a fi a unor asemenea preocupări.

Chestiunea este valabilă deopotrivă pentru cultura românească, ca și pentru multe dintre cele străine, la baza cărora stă adesea tot un substrat mai mult sau mai puțin popular (sau au fost precedate de acesta și de di-

verse mituri). Opere precum *Ghilgameș*, *Biblia*, *Iliada*, *Odișeea* (în care sînt prezenți și traco-geții și abii, neamuri ce ne-au precedat pe aceste locuri și pe care, în noi structuri, le „continuăm“), *O mie și una de nopți*, *Panciaturantra*, *Mahabharata*, *Beowulf*, *Gesta romanorum*, *Niebelungenlied*, *Vitejii din Sasun*, *Kalevala* etc., unele desene rupestre, relicve arheologice sau fresce medievale din sfera noastră au, cum se știe, un asemenea puternic nucleu, după cum unele forme artistice culte își trag substanța din cele populare (liedul, balada, blestemul, povestirea, madrigalul, romanța, rapsodia, corul, forme ceramice și arhitectonice, textile etc.). În legătură cu substratul folcloric național e concludentă o observație a lui Blaga din *Spațiul mioritic*: „...avem un înalt potențial cultural. Tot ce putem ști, fără temerea de a fi desmințiți, este că sîntem purtători bogați ai unor excepționale posibilități. Tot ce putem crede, fără a săvîrși un atentat împotriva lucidității, este că ni s-a dat să luminăm cu floarea noastră de mîine un colț de pămînt. Tot ce putem spera, fără a ne lăsa manevrați de iluzii, este mîndria unor inițiative spirituale, istorice, care să sară, din cînd în cînd, ca o scînteie și asupra creștetelor altor popoare“. Și, spre bucuria noastră, faptul se întîmplă de multă vreme, destui dintre acești luminători de ceruri noi bizuindu-se și pe zestrea folclorică, de care, conștient sau nu, nu s-au despărțit cu totul (ori nu s-au putut).

Distanțîndu-ne o clipă de farmecul încurajator în profunzime al acestui citat, am remarca împrejurarea că un fapt curent, dar și curios, este acela că, de regulă (la noi, ca și aiurea), artiștii marcați mai distinct de nota folclorică n-au prea fost sensibili atît la capodoperele acestuia, cît la producțiile obișnuite ale lui (cu excepția, să spunem, a unor proverbe și povești — cazul Neculce, Pann, Creangă, deși la Creangă lucrurile sînt ceva mai complexe și e de văzut încă măsura în care tenta folclorică e la el numai spontană sau e și o urmare a unei atitudini lucide, *sui-generis* critice, stimulate, probabil, într-o măsură, și de Eminescu). Marile realizări, teme și motive ale artei populare au fost abordate mai ales de către autorii subsumabili celei de a doua categorii (ia-

răși, cu excepții, bineînțeles) și faptul își are explicațiile lui. Pentru că în timp ce acei din prima categorie *introduc* plasma spiritualității populare în țesătura celei culte (la început mai rarefiată și permeabilă, apoi din ce în ce mai densă, pînă la impermeabilitate directă), ceilalți o absorb și transfigurează, atenți mai ales la marile ei reliefuri. Unii o *înfățișează*, în mare vorbind, și o relevă în omogenitatea ei, alții o *interpretează*, îi descifrează sensurile adînci și-i pun în lumină simbolurile și capodoperele, atrăgînd luarea aminte asupra fecundității unor mari motive ale ei pentru sfera celei culte. Ei tind astfel a crea mari opere pornind de la realitățile artistice populare cele mai evidente și tulburătoare în semnificațiile lor, propunîndu-și modele a căror „rivalitate“ e uneori zdrobitoare, și căreia puțini i-au rezistat. Asistăm astfel la manifestarea unei voințe artistice de a crea *din* sau *pe* baza cam acelorași materiale care au dat în arta populară o capodoperă, opere culte cu structura, semnificațiile și personalitatea lor. Sigur, lucrurile n-au stat dintotdeauna astfel, din moment ce Ibrăileanu putea scrie într-un rînd cu vehemență, uimit că nu se vede „ce interes mare estetic trebuie să aibă pentru noi literatura populară. Și e de mirare că, lucrurile stînd astfel, literatura aceasta a preocupat pînă acum atît de puțin pe esteticienii și criticii noștri literari. Noi imităm și în privința aceasta pe străini, fără să băgăm de seamă că la dînșii literatura populară fiind așa de neînsemnată față de cea cultă, dezinteresarea se explică, este naturală. Disproporția dintre literatura noastră cultă și cea populară, în favoarea celei din urmă, se explică nu numai prin sărăcia literaturii culte, ci prin bogăția și frumusețea excepțională a celei populare. Noi avem una din cele mai bogate și mai frumoase poezii populare din Europa“, lucru adevărat și pentru alte sectoare ale folclorului, după cum exagerarea în legătură cu starea literaturii culte nu poate fi iarăși ocolită. Pe urmă, Ibrăileanu, ca și alții (Ștîr la slovaci, Schiro la albanezi, Palamas la greci), nu prea băgase de seamă că abia prin cultură se producea și se mai produce un continuu și inevitabil proces de „înstrăinare“ a omului de matca sa originară, dar și de revenire a lui către ea cu o conștiință

valorificatoare individualizată, forjată la lumina altor orizonturi, care nu mai e sensibilă atît la plasma folclorică în întregul ei, ci la formele ei cele mai reprezentative și mai bine configurate, cum sînt capodoperele, motivele sale fundamentale sau unele minore, dar profund semnificative pentru existența și destinul omului de aici și, prin asta, de oriunde. Are loc, astfel, sub ochii noștri (cu excepții nesemnificative), fenomenul la care îndemna odată Blaga: „Apropiindu-ne de cultura populară, trebuie să ne însuflețim mai mult de elanul ei stilistic interior, viu și activ... Să iubim și să admirăm cultura populară, dar mai presus de toate să luăm contactul, dacă se poate, cu centrul ei generator, binecuvîntat și rodnic ca stratul mumelor“ (*Elogiul satului românesc*, p. 16). O ipostază a acestui contact cu centrul constă în cunoașterea (sau, mai bine, re-cunoașterea) întregului fascicol de semnificații pe care îl generează motivele centrale și capodoperele folclorului, încît și din acest punct de vedere, mai fecundă pare experiența unor creatori moderni, nutriți cu toate formele culturii și erudiției livești, decît a celor șlefuiți cu precădere la zarea înțelepciunilor lumii (fără a-i minimaliza, se înțelege, nici pe aceștia, în nici un fel, ci exemplificînd doar o propoziție, știut fiind cită valoare au categoriile în cîmpul artelor).

Procesul acesta de mutare a accentului de la valorificarea spontană la cea *voită* a motivelor centrale și a unor capodopere ale folclorului de pe pozițiile omului de cultură, apt a-i pricepe esențele și a le transfigura semnificativ, și de consolidare a ultimei linii e și destul de lung și de interesant în evoluția literaturii noastre moderne, și a celor din sud-estul Europei, spre a zăbovi o clipă în preajma lui. Astfel Asachi (oarecum contemporan cu Karadzić și, se pare, în legături cu el), va încerca printre primii, dar și cu relativ puțin-i și mai cu seamă prea dispersatu-i talent, o palidă prelucrare a motivului *Lenore* în balada *Turnul lui But pe muntele Pion* (după cum în unele nuvele ale sale sînt semnificabile elemente de basm), nementionabilă decît documentar și rămasă fără urmări în planul literaturii ulterioare. Aproape concomitent însă, Heliade va smulge materia

uneia dintre capodoperele sale, *Sburătorul*, mitului românesc erotic, în ale cărui adîncuri plonjează și care, relevat astfel, va fi reluat în timp de Eminescu, Arghezi și alții. Bolliac, întocmai ca bulgarul Slaveikov, va fi înțitul ce va apela la balada *Meșterului Manole*, deschizînd astfel o serie ce se va continua pînă în actualitatea imediată.

Ne-am aștepta ca Alecsandri să fi ambiționat a concura marile realizări folclorice, să fi fost cutremurat și stimulat de vreuna din ele a-i crea perechea cultă. E știut însă împrejurarea — de neuitat — că el își va reorienta întreaga-i creație după contactul cu literatura populară, deși scrierile de inspirație folclorică nu vor predomina. E drept că poeziile sale lirice (e de menționat înția valorificare de anvergură a doinei de către el), baladele și basmele în versuri (*Înșiră-te mărgărite și Legenda ciocîrliei*), teatrul chiar, se resimt de pe urma acestei îndelungi frecventări a folclorului, dar cam atît. El e un culegător, admirator și propulsator al folclorului, care-i servea în lupta națională (de observat scăderea atenției sale pentru literatura populară în epoca de după Unire), un prelucrător chiar al acestuia, mai fin și mai artist decît Văcăreștii sau Asachi, mai masiv decît toți înaintașii și decît mulți dintre cei de după el, însă cu mult mai mult nu. Seria, în sensul deschiderii continui a unghiului de apropiere a scriitorilor către folclor și marile (convențional *marile*) lui teme și motive, se va continua cu Odobescu (*Basmul cu fata din piatră și feciorul cel cu noroc la vînat*) Filimon și alții mai mărunți.

Eminescu (*Făt-Frumos din lacrimă, Călin Nebunul, Fata-n grădina de aur, Miron și frumoasa fără corp, Luceafărul* însuși avînd la bază, cum se știe, un basm popular), însă, va strînge pentru o dată firele acestor legături, exemplificînd aproape toate relațiile posibile între literatura populară și cea cultă, de la parafrază, prelucrare, aluzie, restructurare, preluare de imagini („prefabricate“), pînă la recreare și creație paralelă cu motivele populare, la folosirea acestora ca punct stimulator de pornire, ca matcă din care țîșnește opera în toate strălucirea ei (*Luceafărul*). E aici și una din explicațiile

influenței lui asupra unor scriitori străini, ca slovacul Ivan Krasko sau albanezul Lazgush Poradeci etc. Creangă va fi (îndemnat, probabil, ca și Slavici, de Eminescu, să calce pe o asemenea cale) cel care va da strălucire fără seamăn elementelor basmului popular în literatura noastră, realizând opere de o profundă originalitate prin apelul direct la acesta (*Povestea lui Harap Alb*, *Ivan Turbincă*, *Dânilă Prepeleac* etc.). Va fi urmat de Slavici (*Zina Zorilor*, *Spaima Zmeilor*, *Păcală în satul lui* etc.), Caragiale (care se va orienta mai ales către fondul universal de povești — *Kir Ianulea*, *Abu Hassan*), Delavrancea (*Poveste*, *Norocul dracului*), Urmuz (ale cărui proze de precursor al suprarealismului sînt și niște basme funambulești), Mircea Eliade și alții, conturîndu-se în timp o masivă literatură inspirată de proza noastră populară. Balada (îndeosebi cea a *Meșterului Manole*, dar și altele) a oferit sugestii unor scriitori ca Dimitrie Bolintineanu (*Domnul de rouă*, *Mihnea și Baba* etc.), Bucura Dumbravă (*Haiducul*), Panait Istrati (*Kira-Kiralina*), prieten cu Nikos Kazantzakis (interesat, de asemeni, de creația populară, ca în romanul *Meșterul Manole*), culminînd în opera lui Mihail Sadoveanu (*Șoimii*, *Nicoară Potcoavă* și mai ales *Baltagul*, fundamental roman axat pe motivul mioritic pe care-l redimensionează, reînviînd pilda unor scriitori ca Eminescu, Creangă și alții care, cufundîndu-se în folclor îl absorb în creații independente, fără nici un raport de valoare cu el), ultimul mare rapsod și valorificator fără pereche al fondului nostru popular. De notat că pe un motiv similar baladei *Ilîncuța Săndrului* a scris și albanezul Gjergj Fishta (1871—1940) o *Baladă a Eufrozinei*, în care ni se spune că țara Albaniei e plină de fete care, întocmai ca eroina în cauză, „sînt gata să moară decît să fie dezonorate de cotropitorii otomani”.

Evident, se cuvine amintiți G. Galaction și T. Arghezi, V. Eftimiu, I. Barbu și Lucian Blaga (asemănător cu el în procedee și oarecum în atitudinea față de folclor e sîrbul Momčilo Nastasijević, foarte admirat de poetul sîrb de origine română Vasko Popa și el interesat de spiritul popular), Ion Pillat, G. Călinescu, Vladimir Streinu, Mircea Streinul, Ion Luca, Virgil Carianopol, Traian Che-

lariu, Miron Radu Paraschivescu, D. Ciurezu, I. Vesper și Radu Stanca, Valeriu Anania (*Miorița*, *Meșterul Manole*), A. E. Baconsky, Al. Andrițoiu, T. Utan, I. Brad, Tudor George, Ion Gheorghe, N. Labiș, Nichita Stănescu, Cezar Ivănescu etc., scriitori moderni (unii moderniști) la care apelul la motive și teme populare importante e ușor de constatat, adevărindu-se astfel osmoza continuă a celor două aspecte ale literaturii noastre, pe tot parcursul său, și validîndu-se încă o dată ceea ce spunea Tudor Vianu despre caracterul ei: „Doinele, baladele și basmele populare, ca și toate celelalte genuri și specii literare, reprezentate în folclorul românesc, deși vădesc în multe cazuri teme comune tuturilor popoarelor, au fost supuse unui proces de individualizare, care dau folclorului nostru o mare valoare cît privește reflectarea trecutului istoric al poporului și a sentimentelor formate în sufletul lui de-a lungul acestui trecut. Este evident că o astfel de afirmație se poate face și despre creația literară orală a altor popoare; ceea ce este însă propriu poporului nostru este, mai întîi, faptul că pe cînd în alte culturi folclorul a încetat de a mai fi o funcție activă, iar scriitorii culti ai epocilor mai noi au întrerupt contactul cu inspirația populară, la români producția literară populară este încă activă, iar marii noștri scriitori ai secolului al XIX-lea și al XX-lea au aflat în această producție unul din izvoarele lor principale”.

Dar, pentru a nu rămîne numai în cadrul unor generalități și aproximații, pentru a adînci oarecum cele de mai sus, să ilustrăm mai pe larg interesul creator (în sensul amintitei *re-veniri*) al scriitorilor noștri pentru marile valori ale literaturii populare printr-o serie de note privitoare la împrejurările ce au determinat aplicarea lor asupra cîtorva motive și teme literare. Se va vedea astfel că, deși literatura populară se infuzează în cea cultă de la începuturile ei și că deși de mult peste 100 de ani asistăm la exploatarea deliberată a primei de către ultima, despre o *valorificare* programatică și de amploare a ei putem vorbi mai ales cînd ne referim la epoca de după primul război mondial și la actualitate, adică în etapa cea mai avansată și mai „defolclorizantă” a literaturii noastre. Aceasta nu anulează în nici un fel

întreaga influență a folclorului asupra literaturii culte, ci doar punctează o oarecare schimbare de unghi. Căci, altfel, proza populară, de pildă, înainte de a se impune atenției folcloriștilor, a fost relevată îndeosebi de scriitori, încă din a doua jumătate a secolului XIX, adică în epoca marilor noștri clasici, prin basmele și poveștile culte ale lui Odobescu, Creangă, Eminescu, Slavici, Caragiale etc., scriitori culti care, în general, *reveneau* la folclor, după un stagiul de „înstrăinare”. Explicația ar fi că fenomenul se produce într-o perioadă de maximă înflorire, la noi, ca și la bulgari, la greci, la iugoslavi și la turci, a nuvelei și mai ales a povestirii, în atâtea privințe învecinate cu povestea populară. Am putea recurge la motivul *Meșterului Manole* spre a exemplifica evoluția atitudinii scriitorilor (ca și a muzicienilor și plasticienilor) români și străini față de folclor, dar faptul l-am mai pomenit și în alte articole (vezi, între altele, *«Homo aediphicans» dans les littératures sud-est-européennes*, în *Balkan Studies*, 15, Thessaloniki, 1974), deși, poate, cu excepția proverbelor și zicătorilor, acesta este motivul popular cel mai frecvent abordat la noi și, într-o oarecare măsură, la bulgari, greci, sârbo-croați și la alții (spanioli, gruzini, belgieni etc.). El umbrește cariera doinei (prezentă în poezia multora, dar cumva accidental), a motivului zburătorului, a descîntecelor și a altor balade (*Novăceștii*, *Marcu Krălevici*, *Chira Chiralina*, *Miorița* etc.), ajungînd a ocupa un loc central între teme, motive și subiectele folclorice ce-au stat și probabil vor sta în atenția scriitorilor și artiștilor. Mai mult, alături de operele fecundate de apelul direct la acest motiv, se cuvine menționată împrejurarea că destul de mulți dintre scriitorii și criticii noștri moderni își sprijină unele meditații asupra artei și destinului ei în lume, pe sugestiile ce se degajă din balada în discuție, tinzîndu-se a se evidenția astfel o coordonată a spiritului nostru creator, a modului nostru de a gândi actul artistic și soarta autorului său.

O motivare a acestei largi abordări ar rezida în multivalența motivului, în gravitatea și frumusețea unor piese existente, în situarea lor de către poetul anonim într-un context istoric plin de semnificații. Așa se explică de ce,

paralel cu relevarea textelor folclorice axate pe acest motiv — operație datînd, în mare, de pe la mijlocul secolului trecut — s-a constituit în timp (mai ales la noi, la bulgari și la greci, dar și la albanezi, armeni, gruzini, iugoslavi, unguri etc.) și o întregă literatură critică privitoare la geneza, circulația, formele artistice pe care le cunoaște acesta la diferite popoare, ca și mai apoi o literatură propriu-zisă inspirată de el. Evident, atestările accidentale despre obiceiul zidarilor de a sacrifică un om sau altă vietate, măcar de a simula gestul îngropării unei ființe la temelia construcțiilor ce se înălțau sînt mult mai vechi. La fel stau lucrurile și cu textele populare avînd în centru motivul jertfel zidirii, folcloriștii atrăgînd atenția asupra unor legende și povești consemnate cu mult înainte de limita secolului trecut. Însă un interes mai susținut pentru depistarea și interpretarea critică sau propriu-zis literară a producțiilor de acest fel e observabil mai ales pe durata ultimei sute de ani, adică în cea a deplinei consolidări și a triumfului artelor și literaturilor moderne din această parte a continentului, și îndeosebi după primul război mondial, de cînd densitatea acestora nu mai îngăduie *înfățișarea* folclorului, prelucrarea lui relativ simplă, ci interpretarea sa din adîncuri. Am putea vorbi, de aceea, chiar de o evoluție oarecum sincronică a celor trei factori pomeniți mai sus: culegerea literaturii populare legate de practicarea acestui obicei și a diverselor mărturii despre răspîndirea lui în timp și spațiu, întreprinderea studiilor de specialitate tinzînd a elucida felurile sale aspecte, apariția unor opere literare inspirate de el. Chestiunea este valabilă, în mare, pentru situația generală a raporturilor în sud-est între literatura populară și cea cultă, între arta cultă și cea folclorică.

Anume, dîndu-se la iveală mereu noi piese folclorice, apărînd în timp tot alte studii, e de crezut că s-a putut crea astfel un mediu prielnic elaborării unor opere avînd la bază motive populare ale căror înțelesuri erau astfel mai limpezite și mai apte de reluări, reinterpretări etc., într-un plan artistic și filozofic consonant cu dezvoltarea artei și gândirii estetice a epocii. Dar această atitudine indiscutabil creatoare față de spiritualitatea populară era

firesc să se manifeste mai ales din partea artiștilor mai noi, cu o complexă cultură artistică și generală, veniți într-o epocă în care legătura pe orizontală a celor două forme ale artei (populară și cultă) se realizase (fără ca vreuna să-și piardă specificul) și când erau „pregătite” sondările pe verticală, interpretările și creațiile culte *fundamentate* pe temeuri populare.

E, mai ales între războaiele mondiale, vremea în care se pun cu maximă acuitate felurite întrebări în legătură cu rostul artei și artistului, cu raporturile acestora cu societatea, când procesul de creație și autorul lui devin tot mai insistent obiect al artei (împrejurări ce favorizează, între altele, explozia vieților romanțate, a portretelor și busturilor de artiști, a muzicii evocând lumea artei sau motive apropiate, a diverselor biografii și memorii artistice), când se reexaminează zestrea artistică anterioară, pronunțându-se asupra-i cele mai nuanțate sau brutale verdicte, — încît apelul la fondul popular putea favoriza abordarea unor astfel de probleme, el fiind permeabil la sondaje și exploatare relativ diferite, în funcție de intențiile, viziunea și talentul celui ce-i chestiona înțelesurile, evidente sau ascunse, în funcție de personalitatea acestuia, factor suprem al unor asemenea izbînzi.

O altă explicație a frecvenței relativ mari în arta noastră și în cea sud-est-europeană a creațiilor inspirate din folclor sau avînd tangențe cu acesta — mai ales în acest secol, — ar putea fi încercată pornind de la cîteva date specifice existenței social-politice și cultural-istorice în acest spațiu, de la vitregia condițiilor în care s-a putut crea ceva pe aceste locuri, de atîtea ori pirjolate, ca și de la împrejurarea că se putea astfel glorifica elanul creator al acestor popoare, triumfătoare împotriva tuturor piedicilor și jertfelor și ajunse, printr-un „miracol” ce se cerea relevant, a-și vedea sau măcar a-și dori cu insistență țările întregite și libere.

Explicațiilor interesului artiștilor și gînditorilor pentru creația populară li se cuvine adăugată încă una. E vorba, cu deosebire în arta și literatura română, de inextricabila adumbrire a schemelor epice de către lirismul organic al acestei creații, de temperarea simultană a acestuia prin epicizarea sa. E o trăsătură ce-și găsește

atîtea corespondențe în planul artei și literaturii noastre culte, de la Neculce la Sadoveanu, de la N. Grigorescu la Ion Mincu, George Enescu, încît pare a constitui aproape o notă specifică a lor (dovadă, între altele, relația întîrziere cu care am ajuns a avea romane și simfonii, creații camerale moderne bine construite, coruri și rapsodii). Simțul măsurii, surdinizarea exceselor, obținută prin această bivalență lirică și epică a evenimentelor înfățișate, înlesnea multiple valorificări ale creației populare, aptă a fi sursă și reper, deopotrivă, în portretistică, teatru și mai ales în poezie, muzică și arhitectură, ba, cîteodată, chiar în estetică și în critica și istoria de artă.

Se vede astfel limpede cum valorificarea spiritualității populare în profunzime de către cea cultă are loc pe măsură ce aceasta evoluează, se desprinde, într-un anume fel, tot mai mult de contextul tradițional, modernizîndu-se, adică eliberîndu-se de superficialitățile acestui contact și realizînd o fuziune de adîncime, organică și substanțială. Se creează astfel climatul abordării temeinice a motivelor, temelor ei etc., din unghiuri diverse (pe care numai esențele, odată atinse, fiind multivalente, le permit) și de către personalități artistice apte a vedea cum pasul gîndirii și artei anonime calcă în general aceleași căi ale înțelepciunii, aruncă aceleași punți în necunoscut, ca și celelalte subtile filozofii, morale, arte și psihologii. Dar cum nu putem sonda adîncurile numai cu sapa tot astfel filonul folcloric rămîne în mare măsură învelat profanului și amatorului, oricît ar fi acesta de pasionat. Încît, se poate enunța, aproape axiomatice, constatarea că, cu cît revenirea la folclor se face dintr-un punct mai înalt, mai „străin” de acesta, cu atît valorificarea lui e mai plenară, îndeosebi într-o cultură ca a noastră (dar probabil și în cele albaneză, armeană, bulgară, greacă, gruzină, iugoslavă, kirghiză, ucraineană etc.), unde materialele folclorice constituie un tezaur viu în multe dintre componentele sale. Pentru că o influență veritabilă nu se manifestă și o valorificare complexă nu se realizează prin simple prelucrări sau adoptări de motive, prin apeluri superficiale (spre a realiza „culoarea locală”, „notă specifică” etc.), ci prin cercetarea avizată și dezvăluirea semnificațiilor iradiante ale folclorului, prin

luminarea adecvată a acestora și *reinființarea* lor în opere durabile.

Există în folclorul românesc și al altor popoare zăcămintele dintre cele mai îmbelșugate și fertile pentru artistul modern. E risipită atîta artă în unele obiecte și piese, în versuri, melodii sau proze, lirice sau epice, în dansuri și obiceiuri, sînt acolo atîtea puncte de plecare încît apelul la ele e oricînd binevenit. Însă, cu cît artistul se întoarce mai pregătit, cu un ochi mai exersat și cu o gîndire mai vie, mai bine orientată în marile probleme ale existenței, cu atît recolta lui va fi mai bogată. Revenirea la folclor cu mîinile goale poate conduce uneori, cu tot generosul material oferit de acesta, la un ireparabil eșec. De aceea, s-ar putea încheia paradoxal și, poate, cam patetic, că, cu cît se va întoarce cineva mai de departe la această fîntînă și mai încărcat de conștiința necesității, cu atît va sorbi mai cu elan și cu folos din ea, cu atît îi va ghici mai bine adîncimea și izvoarele subterane. Fără a lua această necesară distanță față de el, folclorul poate încînta cu foșnetul lui ca marea la suprafață sau de pe țărm, dar își ascunde multe din profunzimile caracteristice care, acelea, sînt fecunde și revelatoare. Astfel, nu o dată, *defolclorizarea* poate marca veritabila substanțialitate a artistului cu creația anonimă a poporului său.

În acest sens, cîteva ar fi aspectele fundamentale ale nenumăratelor intercondiționări istorice ce se relevă la o cercetare mai atentă a raporturilor dintre folclor și arta cultă, printre care sînt de amintit măcar cele ce urmează. În general, arta cultă și cu deosebire cea din anumite țări, inclusiv cea română și din zonele învecinate, e posterioară, ca punct de plecare, folclorului (preexistent în unele cazuri chiar limbii respectivului popor și altor elemente constitutive ale acestuia, prin ce au „tras” acestea din cele anterioare și prin acea *universală* străveche cuprinsă în el, *reinființată* național numai după *revelarea* lui în cadrul comunității respective). Așa se face că ea a inclus *ab initio* în substanța ei (ca și alte domenii ale umanisticii) o seamă de elemente ale folclorului, existente deja de atunci în limbă, topite în sintagmele și locuțiunile acesteia, în vocabularul ei ge-

neral, în melodii, în piese de port și arhitectură, în stilul unor obiecte uzuale și decorative, în rituri, mituri și obiceiuri, *dat* ce se constată de la întîile texte literare și producții artistice culte și continuă a persista pînă în contemporaneitate.

Se constată, apoi (pentru a ne păstra la nivelul maximei generalități) — mai ales în perioada veche și, într-o măsură, și în cea modernă și contemporană a artei din aceste locuri — o prezență involuntară și necontrolată a folclorului în constituția ei, explicabilă, deopotrivă, prin bogăția și vitalitatea acestuia, ca și prin contactul cvasiperpetuu al mării majorități a gînditorilor, scriitorilor și artiștilor de aici și uneori mai de departe (cazul Matisse, Durrell etc.) cu el, unii fiind, cum am sugerat, *marcați* decisiv de această legătură organică.

Există, apoi, și o evoluție relativ continuă a modului în care creatorii culti apelează la folclor, determinată în mare de conformația spirituală, de structura etnică și de natura talentului acestora, ca și de aspectele fundamentale ale vieții sociale și de cerințele epocii respective, evident, și de stadiul de dezvoltare a gîndirii și artei din respectiva țară și etapă (chiar din zone mai largi) și de tendințele ei în momentele date. Astfel, dacă în perioada veche predomină, cu mici excepții (ca peste tot în lume și mai ales în artă), contactul aproape involuntar cu folclorul, începînd cu iluminismul, chestiunea devine conștientă și acută pentru cărturarii dornici de cultivarea poporului și de reliefarea multiplelor sale virtuți, pentru ca în perioada de interferență a clasicismului cu romantismul și apoi de biruință a acestuia să se exalte creația populară, să fie propusă ca model de urmat și folosită ca argument pentru noblețea de spirit a poporului, pentru dreptul lui la o viață mai bună etc. Marii clasici vor lărgi acest făgaș, abordînd creația populară în substanța ei și absarbindu-i esențele (nu numai artistice), pentru a da capodopere întemeiate pe motive populare. Sfîrșitul secolului XIX și decursul celui de al XX-lea — cu marile lor mișcări postromantice, naturaliste, moderniste și uneori modernissime — vor înregistra pînă în actualitate o diversificare continuă a chipului de transsubstanțiere a folclorului, unii fiind interesați de

substraturile acestuia, alții de specificul său autohton, alții de valoarea lui expresivă, ori de diferite date pe care le descopereau ca fiind consonante cu grupările din care făceau parte sau cu crezurile artistice pe care le aveau etc., pentru ca în actualitate să se constate o revalorificare critică a multora din aceste relații și, în general, chiar în spații mult mai ample, un nou val de interes pentru cultura populară.

În general vorbind (deși și în particular faptul e verificabil) nu se poate determina specificul creației și viziunea asupra lumii a aproape nici unui artist român și din aproape întreg spațiul înconjurător, fie el mare sau mic, vechi, clasic, modern sau actual, fără o raportare de substanță a operei sale la folclor, la punctul său de vedere asupra acestuia, pe care, implicit sau explicit, îl găsim mai totdeauna exprimat (lucru constatabil, cum am spus, și în celelalte sectoare ale culturii). Este un indiciu că folclorul s-a constituit ca o realitate puternică și permanentă a culturii, artei și literaturii, față de care mai fiecare s-a situat (de la entuziasm, admirație cumpănită sau negare ferventă și nedreaptă uneori, până la implicare critică și vizionară în el, toate nuanțele sînt atestabile, cea mai frecventă fiind prețuirea lucidă și voința de a-l absorbi și egala, ori depăși, „anulîndu-l” prin re-integrare).

Însăși apariția și dezvoltarea artelor moderne, pînă la consolidarea lor definitivă în perioada marilor clasici care le caracterizează în spațiul avut în genere în vedere, se conjugă cu un continuu apel și sprijin pe folclor (conștient sau nu), fapt constatabil la toți pionierii și deschizătorii de drumuri ai acestei etape, greu imaginabilă fără atare teme.

De notat, apoi, că aspectele consubstanțialității folclorului cu creațiile culte sînt mai evidente și diverse în momentele de flux ale dezvoltării vieții sociale. Așa s-a întîmplat înaintea și în timpul revoluțiilor și războarelor din jurul anilor 1821 și mai ales 1848, cînd acesta este descoperit masiv și cu mare entuziasm (deschis inițial mai ales către aspectele tematice și tehnica versificației poeziei populare, către melodiile melancolico-jucăușe, către elementele oarecum decorativ-expoziționale ale por-

tului etc.). Așa s-a întîmplat (pe alt plan decît al cantității) în preajma și după momentele dobîndirii independenței de stat a țărilor respective, care coincid în ansamblu cu apariția unor generații semnificative de mari vizionari și creatori, cu diversificarea orientărilor sociale și filozofice. Tot astfel putem crede că au stat lucrurile după primul război mondial, pentru ca același flux să se constate și în perioada actuală (uneori cu surprinzătoare note superficial-festive, stimulate, poate, și de împingerea masivă a vieții folclorice în scenă, către manifestarea spectaculoasă în general, deci pentru alții ceea ce a dus destul de des la alterare și împuținare, la ieșirea din matcă, pe care o constată aproape oricine și pe spații tot mai întinse). Aceste momente de vîrf coincid și cu valorificarea mai complexă, lucidă și caracterizatoare (căci ea trebuie să fie caracterizatoare pentru cei ce o întreprind, spre a convinge) a culturii populare, pe care o cunosc atît în chip direct, cît și prin tradiția creată de înaintași (fiind astfel posibilă și de neneglijat o presiune a folclorului asupra culturii și artei prin chiar cultura și arta luate ca atare, ori prin intermediul studiilor specialiștilor asupra lor, fapt considerabil chiar și atunci cînd aceștia practică un separatism abstrus între folclor și arta cultă sau vorbesc convențional de comunicarea dintre ele, ori n-au nici un fel de înțelegere pentru valoarea lor artistică).

În arta română, și probabil și în altele, folclorul a fost adeseori un catalizator și chiar un factor regenerativ al operei unor mari artiști, cum e cazul cu cea a lui Budai-Deleanu, Alecsandri, Eminescu, Creangă, Caragiale, Ion Mincu, Arghezi, Sadoveanu, Enescu, Pillat, Blaga, Voiculescu, I. Țuculescu, Emil Botta și mulți alții, care, pornind de la folclor sau inspirîndu-se și din acesta, au dat creații reprezentative pentru forța lor creatoare (același lucru cred că se poate spune și în legătură cu Botev, Vazov și Karavelov, cu Kazantzakis ori Nirvanas, cu Nazor, Nastasijević sau Andrić etc., din literaturile vecine).

Prin abordarea de către artiști a motivelor și temelor cu circulație universală sau internațională, existente în folclor, ei au contribuit ca artele și culturile naționale

respective (la consolidarea pregnantă a specificului cărora creația populară a lucrat pe multiple căi) să-și accentueze deschiderea spre universalitate, să fie structural permeabile la ceea ce e nou și stimulat în arta, gândirea și cultura lumii.

Un alt aspect este acela că prin acest contact de adin-cime și permanent dintre folclor și creația cultă valoarea artistică, socială și morală a acesteia a fost mereu diversificată și potențată, conducând în destule cazuri la realizarea unor capodopere cu care popoarele noastre se pot înfățișa oricând în fața umanității, ca unele ce au contribuit la sporirea bunurilor ei perene.

Mai puțin cercetat competent și obiectiv deocamdată (ca să nu zic deloc), dar meritând toată atenția, este chipul cum arta în general și cea română în special, în dezvoltarea ei multiseculară, a acționat asupra unor aspecte ale folclorului, marcându-i tot mai intens ritmul și circulația și e de văzut în ce măsură îi va apropia (împreună cu ceilalți factori ai culturii și civilizației, actuale și de perspectivă) și sfârșitul. Căci fiind vorba de intercondiționări, de desfășurarea unor procese istorice (și chiar valorice) nu-i posibil ca numai unul dintre factori să fie activ sau receptiv. Așa se face că e necesar să introducem deosebiri între influența folclorului (și în primul rînd a literaturii populare) asupra spiritualității, artei și literaturii culte, între influența acestora din urmă asupra folclorului și între relațiile reciproce dintre cele două realități.

1979

Contemporaneizare și statornicie în folclor

Oricine acordă oarecare atenție existenței spontane a produselor culturii, literaturii și artei populare, nu poate să nu observe — și, sporadic, s-a și observat — consonanța de adîncime a acestor creații, în primul rînd, cu mentalitatea vremii și a locului în care au apărut, dar și (în proporții diverse) cu aceea a epocilor și spațiilor în care au fost ori mai sînt încă vehiculate și uneori revificate. De aceea, ca pretutindeni în cultură și artă, viziunea relicviară și arheologizantă sau chiar fosilizantă nu-și are aici aproape nici un temei. Pe de altă parte, fără a avea în vedere vreun paralelism îngust și neapărat al creației populare cu evenimentele dintr-o anumite perioadă, nu putem să nu observăm, totuși, capacitatea remarcabilă și cîteodată tulburătoare a acesteia de a surprinde și încifra în produsele sale date din *substanța* unei epoci sau a alteia, în care circulă, de a se contamina cu aceasta și de a se acorda măcar în mare cu tonalitatea ei generală, cu aerul său aparte, aflîndu-se astfel constant în competiție și în raporturi oricît de largi cu celelalte aspecte ale vremurilor respective, de-a lungul aproape întregii sale existențe spontane. E ceea ce-i asigură, deopotrivă, statornicia funciară, dar și mobilitatea trebuitoare. E de la sine înțeles că faptul implică transfigurarea unor situații și întîmplări din realitatea imediată — multe cu certă, chiar expresă, semnificație social-politică, masele nefiind nici inerte, nici absente, în raport cu istoria și perspectivele ei —, dar a circumscrie numai aceste produse contemporaneității, ignorîndu-le pe cele aflate în relații mediate (uneori pînă la nerecu-

noastră sau absurd) cu ea, e a proceda mult prea restrictiv, în detrimentul realității folclorice și al posibilităților noastre de a o înțui. Ba, mai mult, când e vorba de latura mai pregnant socială a culturii și mai ales a literaturii și artei populare putem constata că, de regulă, producțiile fixate strict pe anume evenimente (îndeosebi cele literare, avute acum în vedere cu oarecare prioritate) intră mai repede în faza caducității, decît cele ce implică istoria în substanța ei și care, grație tocmai acestei însușiri, manifestă o mai vie putere de supraviețuire și adaptare, ca și o superioară capacitate de circulație în mase, ceea ce le asigură și o netă perenitate în raport cu celelalte, dependența totală ducînd, cum se știe, la moartea artei. Nu înseamnă că atenția noastră trebuie diminuată față de creațiile imediate, ocazionale, ci doar că se cuvine să socotim *actual* și semnificativ pentru anume mentalitate, întregul fond folcloric aflat în circulație la un moment dat, cu precădere marile lui creații, care sînt mereu contemporane, fiecare epocă deslușindu-le (și, uneori, infuzîndu-le) un nou înțeles. Aceasta pentru că, se va concede fără greutate, ele manifestă o firească, nuanțată, dar clară, deschidere către și implicare specifică în contemporaneitate.

Evident, se cuvine făcută imediat precizarea că nu tot ce are circulație într-o epocă (inclusiv cea actuală) se află și în neapărată consonanță cu ea, ba uneori se poate găsi chiar într-o activă reacțiune, fapt ce le înlesnește, de asemenea, respectivelor produse o anume persistare, semnificativă pentru specialiștii diverselor domenii ale istoriei culturii și societății. Sînt producții ce reflectă straturi și vremuri caracterizate prin mentalități învechite sau venind sugestiv dinspre ori de dincolo de ele, pe care timpurile mai noi n-au putut nici să și le adapteze și nici să le elimine din cuprinsul lor, „tolerîndu-le” existența (uneori cu semn schimbat sau nemai-cunoscut), alături de cele care li s-au adaptat sau au apărut pe fondul lor și le reprezintă mai cu vigoare, conferind folclorului un cert și firesc accent de epocă. Acelea sînt, fără îndoială, *învechite*, neconcordante cu vremea mai nouă, angajate într-un proces mai hotărît de dispariție. Importanța lor e cel puțin una istorică sau, mai

exact, cuprinzător *documentară*, fiind teste ale unor mentalități revolute pe care, fără ele, le reconstituim mai greu sau nici nu le putem întrezări. De unde, nevoia înregistrării, culegerii, conservării și examinării lor atente și comprehensive, pe cît posibil fără a le atribui noi valențe, — cum se și întîmplă, cu oarecare diferențieri zonale, în multe țări ale lumii. Comparîndu-le cu piesele aflate în circulație mai intensă, „preferențială”, putem deduce liniile de evoluție a mentalităților populare, a folclorului, eventualele lui tendințe de înnoire selectivă și de adaptare la noile realități, ori puterea de a elimina din cuprinsu-i produsele vetuste, ca și chipul feluritelor epoci de a reacționa față de el, de a-l produce și a și-l asimila, ori a-l înlătura (uneori sărăcindu-se).

Artistul cult scoate ades la suprafață, prin analiză critică și prin găsirea unghiului de consonanță a specificului personalității sale cu ele, motive și forme, teme și subiecte, procedee și mijloace de expresie, care, interpretate cu talent și integrate structurii sale, pot contribui — cum sînt destule cazuri — la edificarea unor opere de o indiscutabilă originalitate sau la potențarea lor. Uneori se întîmplă ca asemenea inițiative ale artiștilor să impulsioneze, fie și indirect, cercetările, în sensul depistării unui material mai amplu, prin care să se pună în relații întemeiate motivul valorificat, să se evidențieze complexul folcloric căruia se integrează. E cazul, la noi (dar nu numai, ci și în Bulgaria, Grecia, Iugoslavia), cu motivul *Meșterului Manole* și al *Mioriței* care, abordate, între alții, de Cezar Bolliac, Eminescu, Adrian Maniu, Victor Eftimiu, Octavian Goga, M. Sadoveanu, T. Arghezi, Lucian Blaga, G. Călinescu, Geo Bogza, Valeriu Anania, Șt. Aug. Doinaș, Nicolae Labiș, Ion Gheorghe, Nichita Stănescu, Marin Sorescu și de o mulțime de alți scriitori contemporani, au stimulat și cercetările ce li s-au consacrat. E, de asemenea, întrucîtva, cazul operei lui Brâncuși sau Mestrovic care, valorificînd cîteva motive populare, au determinat o seamă de cercetări noi asupra unor aspecte ale sculpturii și arhitecturii populare, lăsate într-un plan oarecum secund pînă la ei. În aceeași perspectivă pot fi evocați Ion Mincu, Enescu, Bartók, Kodály, Mihail Jora, D. Cuclin, N. Grigorescu,

I. Țuculescu și alții care au revelat în planul creației culte latențele și forța celei populare stimulând, totodată, interesul multiplu pentru ea.

Astfel, chiar pentru laturile vetuste ale folclorului, contemporaneitatea e aproape obligată să aibă o atitudine științifică și artistică activă, ea nefiind lipsită de importanță și îndeosebi de roade. Pentru că, orice s-ar zice, cultura și arta populară, cînd e bine „citită“, instruieste în cele mai diverse privințe. Spre a mai sugera un exemplu, variantele textelor populare pot da o imagine concludentă asupra unității și diversității unei limbi și, indirect, a continuității și creativității vorbitorilor ei, asupra chipului în care termeni inițial locali se generalizează, intrînd în albia comună, sau, dimpotrivă, pot ilustra modul cum cuvinte care altădată aveau o circulație ce cuprindea întreg perimetrul țării și al limbii, își restrîng aria de referință, căzînd în desuetudine și uitare. Se poate evidenția și astfel marea productivitate a fondului statornic al limbii, cunoscut de toți vorbitorii ei, capacitatea lui de a exprima și sugera finețuri artistice deosebite, surprinzîndu-se, totodată, destinul aluviunilor întîmplătoare, al formelor locale etc. care pot da culoare și nuanță, pot preciza temporar cîte un aspect al lucrurilor și întîmplărilor dar, în cele din urmă, dacă, odată cu evoluția societății, nu ajung a exprima o zonă mai consistentă a realității, dispar din vocabularul nostru activ. În variantele românești ale *Meșterului Manole*, de pildă, observăm cum în cele vreo 100 dintr-acestea se oglindește substanțial această problematică. Urmărindu-le în desfășurarea lor, cu irepresibila încîntare pentru sugeștiile diverse și farmecul artistic al celor mai multe dintre ele, sîntem edificați mai cuprinzător și asupra faptului că, deși provin din zone și medii relativ diferite, deși oglindesc stadii oarecum deosebite ale mentalității populare, ele sînt constituite în linii generale din același bloc unitar de termeni și expresii, fiind accesibile, fără excepție, oricărui cunoscător al limbii noastre. Se vede astfel cum forma artistică odată încheșată nu mai suportă în principal decît, cel mult, unele particularizări fonetice locale sau accidentale întorsături de frază de circulație oarecum mai restrînsă (chestiunea e valabilă

mai ales pentru piesele în versuri, atît românești, cît și din literatura altor popoare, dar se verifică în mare măsură și în cazul prozei și, prin extensie, în cel al muzicii, dansurilor, plasticii, arhitecturii și chiar al mentalităților, unde tiparul în curs de generalizare erodează și absoarbe localul, oricît de important ar fi acesta genetic, stilistic etc.). Evident, formele lexicale locale sau structurile similare din celelalte arte sînt uneori deosebit de sugestive. Într-o variantă transilvăneană a aceluiași motiv, bunăoară, ni se spune că „zîdul dă tăt înhîie“ în loc de „zîdul se dărîma“ sau „zîdul nu se ținea“, cum citim în altele. Termenul, deși local, e îndată accesibil, întrucît exprimă, prin acea *înhîire*, aproape onomatopeic prăbușirea în hău a zidurilor. Tot acolo, în loc de „nu s-a prăbuși“, ni se zice sugestiv „că da de nu s-a-nhîi“, după cum mai generalul *a legăna* este substituit cu expresivul *a dăica*, dar oricine înțelege despre ce este vorba. Cînd meșterul îi promite lui Vodă că după încheierea mănăstirii de la Argeș „altele-o-i croi, / Mult mai arătoase / Și mult mai frumoase“, e limpede că nu se cunoștea încă termenul proiectare, deși noțiunea exista, exprimată prin *a croi*. Tot astfel, neavînd la îndemînă mai recentul operă de artă, meșterul îi găsește un echivalent sugestiv, convertind oarecum înțelesul altui termen și iluminîndu-ne deodată asupra sensului pe care îl dă el creației. Cînd Vodă îl întreabă dacă e în stare să producă o mănăstire mai frumoasă, el răspunde : „Asta-i di-nvățătură ; / Să-ți uiți la urmă / De altă făptură“, ceea ce înseamnă că pentru el produsul creației este o *făptură*, o vietate investită cu viața ei aparte, încît, degajînd bine sensurile vehiculate în termeni oarecum comuni, vom surprinde la artistul popular intuiții ce pot străfulgera fecund și astăzi orizonturile esteticii. Dăm în atari variante peste forme mai vechi, dar indicînd expres originile limbii noastre, precum *preumblare* pentru plimbare, Maica Sfînta Vergura, pentru Fecioara Maria, a *cerceta* pentru a *scruta* etc. Uneori faptele de limbă ajută, nu numai la datarea aproximativă a textelor, dar și la conturarea mediului din care provin, și cînd într-o variantă întîlnim versurile „Acolo că-l ducea / Bașîș că-i didea“, înțelegem că e vorba de o corupție de circulație lăutărească,

în care se fac aluzii străvezii la punga ascultătorului (uneori baladele se spun la nuntă, la masa mare). Pentru a mai da un exemplu, din sutele care s-ar putea înfățișa, în legătură cu faptele de istorie a limbii existente în folclor, aş aminti că într-un cântec haiducesc din nordul ţării ne întâmpină versurile : „Dacă oi avea noroc / Sui la anu iar la foc“, ceea ce ne duce la sensul originar al cuvîntului *foc*, care în latină avea, ca şi în acest vers, înţelesul de *vatră*. Totul e ca ochiul să ne fie deschis şi urechea mereu trează, spre a ne descoperi încă o cale de a intra în toată bogăţia şi diversitatea noastră, fără a o „îmbogăţi“ însă cu propria-ne subiectivitate. Aşa încît, interesul pentru cultura populară e şi astăzi nu numai întru totul firesc, ci se cuvine serios stimulat, cercetarea domeniului putînd conduce la concluzii dintre cele mai întemeiate.

E de amintit apoi faptul că mentalitatea, cultura și literatura populară conservă în substanța lor și o istorie privitoare la mai toate domeniile vieții sociale, paralelă cu cea atestată documentar, dar nu opusă aceleia ci numai altfel spusă și uneori distribuind în alt chip faptele vehiculate, în general, fără a le schimba semnificația, ba uneori chiar subliniindu-le-o cu mai multă pregnanță. De regulă, istoria folclorică ia forma mitului, a arhetipului, poveștii și legendei (cum sînt, de pildă, cele despre întemeieri și descălecări etc.), însă mai toate genurile și speciile culturii populare, de la arhitectură și port pînă la dans și obiceiuri, au absorbite în plasma lor realități care, descifrate, ne uimesc prin amplitudinea și rezonanța sensurilor. „Citim“ în această istorie apocrifă, ignorînd adesea cronologia obiectivă, nu numai faptele ca atare, ci și *atitudinea* poporului față de ele, reacția sa specifică, validată de o experiență uneori multimilenară. Istoria aceasta înscrie în ea simboluri ale existenței umane, pilduitoare pentru urmași care, preluîndu-le, își îndreptătesc rostul în lume, își sprijină faptele pe ele și le îmbogățesc nu o dată cu o dimensiune nouă. Se realizează astfel o comuniune și comunicare permanentă între generații, o contemporaneizare a faptelor strămoșești și o înveșnicire a celor semnificative din actualitate, o unitate de care istoria scrisă nu poate să nu țină seama.

Aceasta, cu atât mai mult cu cât aproape nu există mișcare sau personalitate mai proeminentă în istorie pe care, într-un fel sau altul, arta populară să n-o fi asimilat fondului său, căreia să nu-i fi validat sau infirmat faptele, ori să nu-i fi surprins pașii pe care i-a însemnat spre vremurile mai noi. Așa se și explică prezența difuză în literatură și în limbă, dar și în port și arhitectură, în chipul de a gândi și a-și alcătui uneltele, a dansa și în general de a petrece al oamenilor, a unor urme și date vestind, cum e cazul românilor, dar și al altora, vârste preistorice sau măcar de dincolo de urzirea ființei lor ca popor, ca și existența lor ulterioară, timbrul constant al sufletului lor în îmbrățișarea evenimentelor lumii. Venind către vremurile mai noi, oricine va fi aflat că există la noi un surprinzător de bogat folclor despre personalitatea și faptele lui Ștefan cel Mare, despre răscoala „crăișorului Horia“, a „domnului Tudor“, despre evenimentele de la 1848 (Avram Iancu fiind figura lor centrală în perimetrul transilvănean), despre Unirea Principatelor și reformele înfăptuite sub domnia lui Alexandru Ioan Cuza, despre războiul pentru independență, răzcoalele din 1907, primul război și marea noastră unire sau despre unele evenimente contemporane, încît cine ar urmări acest filon ar avea o imagine pregnantă a consonanței de adîncime a folclorului românesc cu zburcișmuna noastră istorie, a felului în care modul de a gândi istoria și a se bizui pe ea a evoluat la rîndu-i. Adăugînd acestui fond baladele anti-otomane, cele vietești și haiducești, lirica vizînd felurile instituții ale trecutului, baladele despre curtea feudală, însumînd diversele și multele referințe din celelalte specii — de la cîntecul de leagăn, ghicitoare, orăție, colind, la plugușor și alte forme de teatru popular, — muzica și dansurile cu care se însoțesc unele, vom avea și mai clară această capacitate a folclorului de a oglindi și susține faptele de seamă ale poporului, fără a mai fi nevoie s-o stimulăm noi în vreun fel, cum cred unii. De aceea, pe lîngă valoarea artistică a unora dintre piesele sale, pe care ochiul nostru s-a deprins tot mai mult să o recepteze, trebuie să-i restituim culturii populare și certa ei valoare de document istoric și social, cultural, religios, lingvistic și

psihologic, pe care tocmai cercetările științifice complexe de astăzi i-o pot redimensiona lucid și critic și pune mai bine în lumină, fără diminuări sau suprasolicitări. În acest chip, în orice sinteză a culturii noastre și a celei sud-est-europene în general (căci chestiunile discutate aici pot fi exemplificate cu fapte din întreg acest spațiu), cea populară, cu nesfârșitele și convergentele ei întruchipări, se cuvine să aibă un loc dacă nu dintre cele mai însemnate, în orice caz dintre cele mai îndreptățite. Dar aceasta ne duce mai curînd la atitudinea contemporaneității față de folclor decît la contemporaneizarea și, fie numai astfel, la contemporaneitatea specifică a acestuia.

S-a observat, apoi, că nu toate compartimentele creației populare cunosc aceeași evoluție, că unele sînt mai permeabile la adaptări sau susceptibile a genera noi producții la un moment dat, decît altele. Alta-i situația, în timp, a arhitecturii și alta a plasticii, ori a muzicii și literaturii. În aceasta din urmă, balada și proverbul, colinda și descîntecul, de pildă, nu se află în aceeași situație cu doina și strigătura în epoca noastră, ultimele, ca în general formele lirice, fiind mult mai strîns corelate cu datele ei imediate. Însă, la vremea înregistrării, culegerii și mai ales a apariției și circulației lor masive, baladele din spațiul carpato-balcanic, spre a ne opri numai la ele, în generalitatea lor, relevau o uimitoare capacitate de a surprinde și exprima notele fundamentale ale identității spirituale a popoarelor respective, fiind un relevant reflex al luptei pentru păstrarea și apărarea ființei lor naționale, pentru echitate socială, pe care o duceau, aproape ca și în zilele noastre, oamenii respectivelor vremi. Erau, prin urmare, produse de o stringentă actualitate (chiar dacă unele conservau sau preluau motive foarte vechi sau îndepărtate), al căror ecou nu s-a stins nici pînă astăzi, dimpotrivă, într-o anume măsură, ele circulînd și acum, uneori cu surprinzătoare aluzii la stări contemporane, fapt ce explică tocmai această răs-pîndire, cîtă mai este sau e depistată (împrejurarea e valabilă, cu nuanțe specifice, și pentru muzică, plastică, port, joc etc.).

Se cuvine relevat, de asemenea, faptul că în procesul lent, dar constant, de *contemporaneizare* a folclorului, au loc modificări — la diverse nivele — chiar ale structurii sale, conducînd uneori la transformări ale unor genuri și specii care-i aparțin. Culegătorul prozei populare, spre exemplu, va observa cum alături de elementele ei tradiționale, apar fapte și obiecte noi: relații umane reflectînd stadii sociale recente, produse mecanice ale civilizației curente (telefonul, avionul, tancul, automobilul etc.), a căror înmulțire determină, fie aplatizarea artistică a unor piese, fie modernizarea parțială sau transformarea lor în povești paralele la o seamă de realități curente, păstrîndu-se din vechea structură mai cu seamă șabloane de cadru general (cînd motivul nu dispare cu totul, prin lipsă de interes, oricît am vrea noi să-l întreținem în sera entuziasmului, cum se întîmplă de la o vreme și nu numai accidental).

Și exemplificările ar putea fi extinse la întregul domeniu în discuție, ele fiind edificatoare atît pentru folcloriști, a căror atitudine deschisă, comprehensivă pentru tot perimetrul creației populare — inclusiv cea apărută sub ochii noștri, uneori în forme de o hibriditate deconcertantă — se cuvine mereu stimulată, cît și pentru artiștii profesioniști sau amatori și meșteșugarii-artizani, care pot găsi prilejuri de nutriție substanțială a îndeletnicirii lor cu motive folclorice astfel autoadaptate și readaptabile. Totul e să ne precizăm pozițiile și interesele și mai ales să nu confundăm planurile, dînd drept folclor ceea ce este folclorizare, drept autentic popular ceea ce este autentic individual sau produs al unui grup de meșteri dirijați. Căci, altfel, e limpede că peste tot folclorul, apărînd și dezvoltîndu-se într-un mediu pe care-l exprimă în datele lui fundamentale, se află și într-un proces de relativă determinare reciprocă cu acesta în evoluția lui. E un fapt ce explică nu numai asimilarea unui produs oarecare (și neasimilarea altuia), ci și vehicularea lui pe suprafețe teritoriale și coordonate temporale întinse, uneori diversificîndu-se în nenumărate variante, cum e cazul *Mioriței*, cu cele vreo mie de înfățișări și adaptări, reflectînd, se înțelege, mai fiecare din acestea, stadii diverse de evoluție a mentalității și civi-

lizației sociale, îndeosebi a celei populare (căci, uneori, timpul scurs între două sau mai multe variante, și pe care noi îl neglijăm adesea, ca și punctele spațiale, poate fi de la câteva ceasuri și câțiva pași, la secole și țări sau la mai mult și probabil tot cu multe consecințe pentru respectivul produs și pentru puterea noastră de a-l înțelege). Ceea ce nu rezistă acestui proces de dependență și independență, de contemporaneizare și statornicie se învechește, își restrânge sfera de circulație și în cele din urmă dispăre, dacă n-are norocul de a fi preluat de alte secțiuni ale mentalității populare, ori de arta cultă sau de a fi înregistrat de folcloriști, cum se întâmplă numai de vreun secol și jumătate încoace și mai niciodată prea sistematic, adică integral.

Dar, paralel cu acțiunea de preluare, de transformare a vechilor motive, forme, teme și subiecte, are loc, cel puțin teoretic și pentru anume zone și epoci, și un proces de îmbogățire a acestui tezaur, de creare de noi entități artistice, apărute, la rîndul lor, într-un climat pe care-l reflectă și care implică, fie și prin confruntare, vechea realitate folclorică. Se ivește astfel o continuă competiție între produsele apărute recent (încărcate, în parte, și de „povara“ moștenirii, de dinaintea lor), și cele anterioare, o interacțiune la ale cărei baze stă mentalitatea populară, activă, dintr-un anume timp și loc, al cărui rol determinant nici nu mai e nevoie a fi demonstrat, dar nici suplinat prin felurite alte mijloace prin care se ajunge la surogate, monstruoziități și alte artificialități lustruite, ce sînt oferite apoi ca folclor.

În aceeași perspectivă se cuvin privite și colecțiile, înregistrările și culegerile de literatură și artă populară, de la un punct înainte. Majoritatea pieselor, textelor și melodiilor, a obiectelor etc. pe care acestea le cuprind erau, la vremea înregistrării lor, actuale, contemporane, cu excepția celor cu aspect învechit, despre al căror interes am pomenit. Pe măsura trecerii vremii, respectivele producții conservate se istoricizează, fără să-și piardă însă valoarea (ci numai anume valențe ale ei), pentru cercetători, pentru publicul larg sau pentru artiștii care revin la ele. Cine a urmărit variantele unui motiv, culese în timp, a putut observa cum creșterea și descreșterea

interesului pentru ele — cu evident reflex asupra menținerii valorii lor artistice, — este determinată și de gradul lor de corespundere cu atmosfera și mentalitatea mediului în care au circulat, cu presiunea exercitată de civilizație în ansamblul ei asupra acestui mediu. Sigur, și aici, hotărîtor este talentul producătorului și al informatorului, dar cu toate acestea, dacă o condiționare calitativă între valoarea artistică a unui produs și gradul său de concordanță cu epoca respectivă e mai greu, dar nu imposibil, de susținut peste tot, o constatare statistică, e la îndemîna oricui vizitează muzee și colecții, ascultă înregistrări sau răsfoiește culegerile din diverse momente, a face. Unele motive se pot apoi reintegra în actualitate, ca surse de inspirație pentru artiști, reluîndu-și astfel ciclul vital, într-un chip care le asigură uneori o durabilitate echivalentă cu eternitatea omenească însăși. Altele, în funcție de vitalitatea generală a vieții folclorice, se adaptează noilor cerințe sau sînt axate pe realități perene, aflîndu-se, implicit, într-un proces lăuntric și greu de determinat de contemporaneizare. În fine, fiecare epocă produce noi creații, reprezentative pentru ea sau pentru o secțiune a ei (și aceasta în evoluție). Dar să nu ne grăbim a le considera numai pe acestea contemporane, cazuri de avort în artă putîndu-se produce deopotrivă din pricina expresiei, ca și a spiritului pe care-l vehiculează. În plus, am ajunge să neglijăm fenomene dintre cele mai reprezentative pentru spiritualitatea oamenilor din anume timp și loc, pentru puterea lor de creație, uneori excepțională. E încă un sens, în care se cuvine înțeleasă contemporaneitatea ca un dat dominant și perpetuu al realității folclorice (una funciară, eternă, într-un anume înțeles, și alta dobîndită cu fiecare epocă). Cînd această posibilitate de raportare, indiferent cît de mediată, a fondului vechi sau a produsului recent se șterge (și e cazul mai ales al celui conjunctural, dirijat), folclorul dispăre sau intră definitiv în arhive (uneori orale, dar vitregitoare), cum s-a întîmplat deja în unele țări. Una din explicațiile acestei dispariții stă tocmai în neconcordanța eliminatoare dintre el și contemporaneitate, luată într-un înțeles foarte larg. La noi, și în celelalte țări din spațiul în care trăim, ori în altele,

de pe meridiane mai îndepărtate, datorită unor condiții specifice de evoluție, viața artistică populară se menține încă relativ vie, uneori izbucnind în manifestări de sugestivă vitalitate și elevație artistică (acoperitoare de fabricate cu voința de a fi folclorice), ceea ce explică interesul publicului, al artiștilor și al specialiștilor altor domenii pentru ea.

Ar decurge de aici și câteva consecințe de ordin oarecum practic. Una e aceea a necesității intensificării culegerii, pe cât posibil complexă, a întregului material folcloric dintr-un anume loc (mergând chiar pînă la decupaje „integrale”, din toate sectoarele), conservîndu-l nu numai ca produs artistic, — din cînd în cînd extraordinar —, ci și ca test al unor aptitudini și al unei mentalități, la rîndul ei în evoluție și cu o atitudine mobilă față de propriile-i creații sau față de cele moștenite, preluate etc.

Alta ar privi valorificarea acestui tezaur, care, pe lîngă aspectul științific, — mă întreb dacă totdeauna și cel mai important, întrucît cîteodată îl transformă doar în ierbar și insectar, fie el și excepțional — implică încercările de preluare a unor motive, teme, forme, subiecte etc., de către artiștii profesioniști, uneori specialiști de necontestat în punerea lui în context și în „revificarea”, în contemporaneizarea lui, dincolo de autocontemporaneizarea amintită. De asemenea, acceptarea unui asemenea punct de vedere, conduce la o atitudine mai fermă și mai suplă față de modul cum se valorifică folclorul în colecții și muzee, de către ansambluri, instituții de popularizare, ateliere artizanale și altele. Chestiunea se pune mai stringent în domeniul prelucrării artizanale și al reprezentării lui scenice, care au luat în ultimul timp un mare, discutat și discutabil avînt. Feluriți artizani și meseriași, soliști vocali și instrumentiști, echipe de dansuri, coruri și ansambluri, brigăzi artistice, formații muzicale de diferite dimensiuni, colective de producție simlifolclorică, constituite mai mult sau mai puțin ocazional, resimt aproape ca o obligație includerea în producția sau în repertoriul lor măcar a unor motive și piese folclorice, dacă nu alcătuirea acestora exclusiv pe astfel de temeuri. Radioul, televiziunea, presa, unele instituții, co-

operativele meșteșugărești, felurite industrii, organizații de festivaluri, concursuri și alte modalități de întrecere de nivel comunal, județean, zonal, național sau internațional încurajează astfel de încercări. Mai mult, mișcarea a dobîndit forme organizate, mijloace materiale și instructori specializați în vederea dezvoltării ei, care a ajuns chiar la o mare și diversificată amploare, la ecouri și, prin radio și televizor, la influență notabilă asupra conștiinței publice. Uneori rezultatele sînt, cum se știe, excepționale, *ilustrînd* cu naturalețe și farmec firesc, vigoarea autentică a vieții folclorice din anume zone, ca și rezervorul de forțe artistice de care se dispune în acest sector. Alteori însă, se ajunge la forme îngrijorătoare de suprapunere deasă a fabricatelor veleitare peste produsele autentice. Chestiunea ia cîteodată înfățișări relativ comice, imitația, surrogatul fiind date drept produse autentice, iar acestea din urmă alungate din cetate sub pretextul aceleiași autenticități. Fenomenul se întîmplă mai ales de cînd are loc o tot mai insistentă și masivă împingere a vieții folclorice către simularea ei scenică, în fața unui public de dinafara statutului ei curent (nu neapărat și tradițional, cum și-ar putea imagina unii). E o scoatere din matcă pe care o constatăm pe spații tot mai întinse ale planetei, căreia nimeni nu i se mai poate opune. Totul este s-o precizăm, să n-o dăm drept ceea ce nu e și, pe cît cu puțință, să-i împiedicăm acțiunea alteratorie și mai ales să-i stopăm tendința de a fi un înlocuitor exact al realului și, uneori, pe aceea de a ajunge un anulador al acestuia.

De aceea, într-o lume ca a noastră și în general ca aceea a sud-estului european și chiar mai largă, unde folclorul în toată complexitatea lui este încă o realitate caracteristică pe alocuri, cea mai urgentă, necesară și curajoasă acțiune ar fi aceea de delimitare fermă a autenticului de produsele pseudo- și parafolclorice, care erodează complexitatea acestuia, unilateralizîndu-l, făcînd să se creadă că bogăția are o singură lungime de undă. O atare perspectivare a lucrurilor — reclamată organic și de dezvoltarea de ansamblu a culturii noastre — implică și reexaminarea unor probleme teoretice și practice vizînd folclorul, spre a se putea ajunge, atît la un

acord funcțional și dinamic asupra noțiunilor cu care operăm în câmpul lui, cât și, mai ales, la înțelegerea sa cuprinzătoare, de ansamblu, în acord cu accentul de epocă pe care el l-a dobândit și dobîndește tot mai pregnant, unul dintre riscuri fiind aici acela de a confunda imaginea noastră despre mentalitatea și creația populară cu existența și evoluția ei în concretul vieții. În acest sens, paralel cu culegerea și conservarea sistematică și științific fără reproș a materialului existent, cu publicarea lui consecventă, corespunzătoare cerințelor și ceva mai intensă decît pînă acum, se cuvine dinamizat schimbul fertil și cuprinzător de opinii asupra chipurilor multiple de valorificare a sa, spre a se ajunge, deopotrivă, la studii întemeiate și diverse despre folclor, la necesare și reprezentative sinteze asupra lui, dar și la integrarea corespunzătoare gîndirii noastre, ca și *naturii* lui, a datelor acestui patrimoniu în cadrul mișcării cultural-artistice, la separarea lui de producțiile artisanale, comandate, impuse, create etc., care e greu de presupus că vor putea fi stăvilite. Însă, ele pot fi delimitate.

S-ar depăși astfel momentul simptomatic al încercărilor de a-l privi numai ca un dat în sine și pentru sine, ori pentru alte domenii și numai pentru ele, disociindu-se cu suplețe și evidențiindu-se corespunzător caracterul său de factor implicat în evoluția culturii, al cărei specific îl marchează distinct pînă în contemporaneitate, aflîndu-se în unele puncte în discordanță, iar în altele în substanțială osmoză (și, uneori, într-un fel de suprapunere sau paralelism) cu ea. S-ar depăși, în același timp, și ambiguitățile ce mai stăruie în legătură cu valorificarea și mai ales, cum se întîmplă, cu transformarea lui în cadrul diverselor spectacole și întreprinderi, credința că poate fi oricît simplificat sau pseudo-îmbogățit și adăugat oricum și oriunde, că i se pot face tot felul de ajustări conjuncturale și chiar operații „estetice“, ori că ni se pot da drept folclor fanteziile cutărui amator, ba uneori chiar „specialist“ cu pretenții. Este, în fond, o datorie patriotică aceea de a lăsa liberă sau cel mult de a încuraja cu prudentă competență evoluția firească a vieții folclorice acolo unde ea mai pulsează sau se impune cu vigoare, dar și aceea de a nu inventa

unde nu e cazul și a valorifica fantezii și improvizații circumstanțiale, pe care să le dăm drept creație populară. Aceasta este încă relativ reprezentativă și consonantă cu epoca în datele ei esențiale, ca să n-o mai îmbogățim și consonăm noi — ci doar s-o punem în valoare. S-a văzut de atîtea ori ce răsplată efemeră obținem și ce pînze dese ale uitării ne așteaptă cînd ieșim din cadrul cuvenit și ce lauri statornici ni se conferă cînd procedăm în chip adecvat.

Ar trebui pus oarecare accent pe revitalizarea — fără artificiu și forțare — a mediilor folclorice locale, dar mai ales pe aducerea la lumină a produselor semnificative ale diferitelor zone, și mai puțin pe preluarea unor motive de largă circulație și recunoscută celebritate, la rîndul lor tot locale în esență, și, cîteodată, numai superficial, adică fals contemporan, extinse la planul național sau mai larg, prin industria folclorizării. Căci, tocmai accentul pe local, pe particularitatea zonală, cînd e vorba de astfel de valorificări, e de natură a reflecta pregnant caracterul unitar în diversitate al manifestărilor populare pe plan național. Tăria însăși a folclorului stă și în această mare diversitate zonală, oricînd raportabilă la cîte o stea polară unică, ca și în uimitoarea lui capacitate de racordare spontană la contemporaneitate. Însă tot această contemporaneitate a început să acționeze din ce în ce mai selectiv și, uneori, chiar represiv, asupra-i, transformîndu-l, ici, colo, în altceva decît sîntem obișnuiți a subsuma acestei noțiuni. De aceea, atenția se cuvine să fie mereu comprehensiv trează asupra lui, spre a-l conserva corespunzător și a-i facilita existența în cadre firești, autentice, lăsîndu-l să contemporaneizeze cu statornicie și cu de la sine impulsuri. E ceea ce înlesnește și întemeierea științifică, elastică și obiectivă, a acțiunii și studiilor noastre asupra lui.

1970

Literatura populară și proiecțiile etnosului

Cu o ascendență pierdută în mit, legendă și cosmicitate fabuloasă, ca a mai tuturor popoarelor străvechi din lume, românii sînt, în același timp, și creatorii unei complexe, sugestive și încă viabile mitologii naționale, în substanța căreia și-au implicat ființa specifică, traversînd și absorbînd lucid istoria, pînă în pragul contemporaneității, cînd dimensiunea originalității lor cunoaște noi forme de manifestare în fața conștiinței mondiale. De aceea, cînd într-un tirziu, începînd de prin secolul al XIX-lea, segmente ale acesteia au ajuns mai ferm la cunoștința oamenilor de cultură, români și străini, efectul a fost deosebit de puternic, crescînd în cercuri concentrice pînă astăzi. S-a putut vedea cită forță și înțelepciune în a trăi lumea și a-și găsi și păstra locul în ea relevă acest popor, ce densitate aparte are spiritualitatea lui în devenirea ei prin milenii, ce energii creatoare propune universalității acest spațiu, al cărui *aesthesis* inconfundabil constituie un nucleu generativ de valori pulsînd către eternitate, fără de care omenirea ar fi împuținată.

Modul de a înțelege, defini și umaniza spațiul și timpul, individualizarea proprie în fața naturii și a societății, participarea la viața cosmosului, soluțiile existențiale, fundate pe o experiență irepetabilă, pe care le sugerează conștiința acestor oameni, ancorarea lor tacit angajantă în viața umanității și responsabilitatea blindă față de destinele ei, integrarea nuanțată și îmbogățirea statornică a valorilor acesteia etc. au fost de natură să uimească, să încinte și mai ales să trezească o nemăr-

ginită curiozitate. S-a ivit, totodată, sentimentul difuz că o cultură anonimă, unitară pe întreaga arie a sufletului unui popor, exprimată în simboluri, idei, metafore și imagini de o mare pregnanță, nutrite statornic dintr-o viață folclorică întinsă pînă dincolo de marginile istoriei și cuprinzînd simbolic întreaga desfășurare a acesteia, se aflase sub ochii tuturor, se implicase în cultura lumii, punctîndu-i cu discreție aspecte esențiale, fără ca amploarea și semnificațiile ei să fie observate cum trebuie. „România, spunea antropologul E. Pittard în 1937, este unul dintre colțurile lumii în care s-au petrecut, pe cît se pare, unele din aventurile cele mai formidabile din istoria universală... Vorbesc de răsturnarea vechilor civilizații preistorice și de înlocuirea lor cu un mod de existență complet nou; acela de care beneficiem astăzi... Nu știm încă în ce măsură «România» de atunci a participat la aceste fabuloase transformări, însă e în afară de orice îndoială că ea a jucat un rol în această aventură... Strămoșii dumneavoastră etnici urcă neîndoielnic pînă la întîiele vîrste ale umanității.“

Revelația folclorului și a spiritualității populare din spațiul carpato-danubian a coincis astfel, în bună măsură, cu revelația asupra românilor înșiși (cazul lui Michelet, Pușkin, Bartok, Lot, Rufini, Lombard, Weigand, Friedwagner, Kuhn și al altora ce vor mai fi menționați), care se dovedeau a avea o cultură anonimă străveche și continuă, de o vitalitate afară din comun (grație căreia supraviețuise, se insinuase masiv în cele vecine sau mai îndepărtate și generase ori conservase teme și motive unice), relevîndu-se aptă a intra în competiție cu contemporaneitatea și a o nuanța, putînd surprinde și îngloba cele mai diverse subtilități (dacă nu erau cumva experimentate deja), să exprime neașteptate rafinamente și să cuprindă în plasma ei sufletul și mintea oricui, potolindu-i și potențîndu-i, totodată, însetările și dramele, dorințele de experiență fundamentală și idealurile artistice ținînd de măsura omului, ori de unde ar veni el. Faptul se explică numaidecît. Căci, oricine se apropie de literatura populară românească îi observă de îndată complexitatea, străvechimea aproape insondabilă și forța cu care generează sau reia forme și motive, pînă în actualitate. Ap-

titudinea de a proiecta clipa în eternitate, de a îngemăna transcendența cu imanența, realul cu posibilul și de a sonda misterele lumii, voința de claritate și certitudine, simțul nuanțelor și îndoiala meditativă, etica dialectică și omenia blîndă, setea de frumos și de dreptate, umorul și ironia, uneori mușcătoare, prietenia și toleranța, iubirea de patrie și respectul pentru om și felurile lui înfățișări, integrarea organică în natură și în infinitatea cosmică etc. constituie cîteva din notele specifice ale spiritualității românești, exprimată adesea cu încântătoare artă în literatura populară. Mituri și legende, balade și cîntece păstorești, strigături și proverbe, credințe și obiceiuri, doine și descîntece, cîntece funerare, de revoltă, satirice, de petrecere și de leagăn, rituri străvechi și folclor medical, religios și magic, ghicitori, cîntece de dragoste, de dor, de înstrăinare și ostășești, practici diverse, implicînd logosul direcționat artistic, piese de teatru și altele structurează un univers prin care oamenii spațiului românesc se deosebesc și se solidarizează indestructibil cu semenii lor de oriunde și de oriînd, aistorismul, ca și boicotul istoriei, de care vorbea Blaga, indiferența aparentă sau chiar apatia, fiind aici deopotrivă complexe realități etno-sociale, dar și subtile instrumente de apărare în fața agresorilor sau de transcendere a opreliștilor și primejdiilor. S-a încheșat astfel și vehiculat în timp și spațiu un noian de ipoteze și semne de întrebare ridicate în fața vieții și a morții, a cerului și a pămîntului, a rostului individului, al societății și al mișcării și statorniciei lor istorice, a unor încercări de înfrîngere a destinului sau de îmblînzire a lui, a diferitelor căi de împăcare activă cu lumea, de promovare a demnității umane și de înmulțire a mijloacelor de situare a conștiinței românești sub soare, — constituind toate iradierii șlefuite milenar ale sufletului nostru către mereu reluatul mîine, indispensabil omului.

Răzbate din ele o rară putere de a re trăi lumea sub zarea spiritului și a metaforei, o înclinare ludică semnificativă și o gravitate exemplară în a popula universul cu semne, simboluri și structuri care să-l facă accesibil și mai ales neîncetat abordabil, împrejurare ce face ca soluțiile gnoseologice și existențiale propuse să fie

mereu întemeiate și actuale, artistic și mitologic, capabile a domina sau măcar a opri și amîna terifiantul și monstruosul și a întîmpina agresivitățile, fixîndu-le în imagini nu o dată memorabile și permițînd noi și avertizați pași în reperarea necunoscutului din sufletul nostru și din lumea în care ne este dat să trăim, amărăciunile cu aer agnostic întîlnite ici și colo fiind, mai curînd niște „stratageme” și îndemnuri la meditație asupra complexităților lumii decît „concluzii” definitive. Sînt împrejurări ce fac ca folclorul românesc în ansamblu și cu deosebire cel subsumabil literaturii să se afle — ca și cel viabil încă, de pe alte meridiane — și într-un constant proces de contemporaneizare, de implicare caracteristică în sufletul de astăzi al locuitorilor acestei țări, ceea ce-i probează vitalitatea și puterea de adaptare, exprimînd „eternități”.

De aceea, aici, numai o parte din enormul material adunat în cărți și arhive a intrat definitiv în fondul pasiv al culturii și artei literare populare, cercetătorul avînd surpriza de a descoperi în circulație atît unele dintre formele înregistrate sau noi și semnificative variante ale acestora, cît și texte și motive necunoscute, străvechi sau recente, unele aflate în evidentă decădere sau, uneori, în posibilă ascensiune artistică. Încît, culegerea nu marchează totdeauna etape finale ale folclorului românesc, cel mai adesea ea surprinzînd doar momente ale adaptării faptelor și sufletului pe care-l oglindesc la noi condiții de existență. Numai după ce timp relativ îndelungat coordonatele vieții nu mai sînt receptive la anume manifestări folclorice, ori cînd acestea nu mai pot ține pasul cu ele, se produce fenomenul pasivizării, al ieșirii din uz și al trenării lor, o vreme, într-un fel de *sui-generis* arhivă orală, după care se pierd, intră (dacă se ivește cazul) în arhiva de specialitate sau reînvie sub cine știe ce noi înfățișări, abia amintitoare de cele din care provin.

Această viabilitate și coerență pînă în contemporaneitate a universului artistic românesc popular, care i-a surprins pe cei ce i-au pătruns tainele, are mai multe explicații. Mitologic vorbind, locuitorii străvechi ai acestui spațiu, geto-dacii, despre care Herodot spunea că sînt „cei mai dreپți și mai viteji dintre traci”, au fost crezuți de unii ca fiind descendenți ai amazoanelor, gigantilor, lestri-

gonilor și ciclopilor (între ei, Ovidiu, *Ex Ponto*, IV, X, 21-24), un rege al geților, Teleph, fiind, după Dion Casius, nici mai mult, nici mai puțin decât fiu al legendarului Hercule, pe care îl egala în putere și atitudine (tot fii ai lui Hercule ar fi fost Skythes și Agathyrsoi, eponimii sciților și ai agatirșilor carpați, — vezi Herodot, IV, 10). Platon însuși pare a fi fost uimit de știința preotului, profetului și sfetnicului lor zeificat, Zamolxe (Zalmoxe), care ar fi crezut, întocmai ca medicii moderni, că nu trebuie vindecat numai trupul ci mai ales sufletul oamenilor. Conform lui Herodot, „ei se credeau nemuritori“, tulburînd lumea cu preștiința lor fără pereche, cu obiceiurile și lărgimile de orizont pe care le învederau din chiar pragul istoriei. Zamolxe ar fi fost, spune legenda, sclav și ucenic al lui Pitagora, ar fi călătorit cel puțin în Egiptul antic și ar fi avut uimitoare cunoștințe în toate domeniile (vezi Herodot, *Istoriile*, IV, 95 și Porphyrios, *Viața lui Pitagora*, 14 etc.). Istoriceste, lucrul e necontrolabil, dar faptul că vechii greci au simțit nevoia să integreze „învățăturile“ acestuia (devenit zeu al fertilității și vegetației, cu atribute urano-solare și echivalent uneori în tradiția greacă, după Diogenes Laertios, cu zeul Cronos) filozofiei pitagoreice, are o semnificație peste care nu e cuvenit a se trece, în efortul de înțelegere a spiritualității vechii lumi carpato-dunărene, aflată o vreme la marginea și apoi integrată intens mării României Orientale, pe care o simbolizează pînă astăzi. De reținut că la Sarmizegetusa dacică s-au găsit mai multe cadrane solare pentru măsurat timpul și altare pentru cultul astrului zilei și că, după unii, celebrul dans românesc al călușarilor, de o vigoare extraordinară, ar fi fost închinat cîndva fertilității (urme de simbolistică falică se mai pot străvedea în alcătuirea lui) și glorificării aceluiasi astru, pluriprezent în arta populară românească.

Astfel cei care au incizat din preistorie ceramica prin linii „cu note muzicale“ și cu „cărarea pierdută“ în continuă aproximare, au fost modelul ipotetic al unor statuete neolitice, precum cea a *Gînditorului* și aceea a *Maternității*, descoperite la Cernavodă și considerate capodopere ale culturii Hamangia, aveau o uimitoare putere de a se situa în mister și de a-l practica în mod

constant și înțelept. Nu întimplător, chiar în Evul Mediu relativ tîrziu, *goșii* se credeau, printr-o confuzie revelatoare, generată de *De rebus Geticis* a lui Iordanes, descendenți ai *geților*, danezii (*danii*) ai *dacilor* (despre care Florus spune că „stăteau agățați de munți“ — daci montibus inhaerent), spaniolii, la rîndul lor, cultivînd, prin cronicarul Isidor, o origine mitologică *getică*, iar prin Rodrigo Jiménez de Rada și prin regele Alfonso el Sabio (cel Înțelept; 1252—1284), una, deopotrivă, *getică* și *dacică*. Prezenți, prin strămoșii traci, vestiți prin înțelepciune, la Troia, unde l-au surprins pe Dolon și pe bătrînul Nestor (*Iliada*, cîntul 8) prin caii lor, ce păreau a-și fi furat „frumusețea din strălucirea soarelui“ (prelungiți legendar în cei moldovenești, faimoși mai tîrziu în toată Europa) și prin strălucirea podoabelor de aur, „pe măsura zeilor nemuritori“ (răspîndite în milenii următoare în mai toată Eurasia), învingători ai împăratului persan Darius, acești descendenți mitologici ai lui Orfeu și inițiatori ipotetici ai lui Aesculap în tainele medicinei, legați și rîvniți de timpuriu de lumea asiatică și europeană, erau, încă nu îndeajuns de știut, familia-rizați cu misterele și cu cultul diferiților zei. De la Cybele („marea maică a zeilor“), Sabazios, Mithras, Silen, Baal și unele divinități egiptene, precum Sarapis, Isis, Apis, Ammon și Anubis, la greco-latinele Venus, Dionisos, Apollo, Artemis, Hercule, Jupiter, Minerva, Demeter, Diana (prelungită pînă astăzi în Drăgaică sau Sînzienne, de la *Sinziana*, din Sf. Diana) etc., ori la cele arameice, babiloniene, siriene, persane, frigiene, cumane, arabe, celtice și ale altor neamuri, aproape toți au fost și „ai lor“, sau cunoscuți aici, fapt ce le înlesnea o amplă deschidere spre orizonturile lumii, consolidîndu-le în același timp conștiința de ei înșiși și a originalității lor de netăgăduit.

Consemnați în *Iliada*, *Odiseea* și în *Eneida*, în mai tîrzile *Beowulf* și *Nibelungenlied* (partea a II-a, rapsodia XXII, strofele 1339 și 1343, unde cei 700 de ostași ai cneazului Ramunc din Valahia, „valahi ca gîndul de repede zburau / Pe caii lor cei ageri. Erau buni călăreți!“), menționați într-o mulțime de scrieri antice și medievale, revendicați ca înaintași sau rude apropiate

(uneori prea și tendențios apropiate), de mai multe po-poare moderne, generatori de mituri și credințe preluate de mulți alții sau integratori de motive universale, pe care le-au îngemănat, străbunii românilor și apoi românii înșiși s-au fixat în conștiința lumii ca un neam de oameni cu un suflet de o bogăție pe care mulți abia o întrezăreau și o mai aproximează încă, în timp ce ei își împlineau și-și împlinesc un destin pe care cultura populară cu neistovirea ei îl reflectă și potențează în câteva din coor-donatele lui esențiale. Căci, în fond, cei care, potrivit tradițiilor grecești, ar fi inventat muzica și poezia (vezi Jean Naudou, *Histoire Universelle*, I, Paris, 1956, p. 91, Editions de la Pléiade), au reușit să impună panteonului grecesc câteva divinități străine, între care zeița daco-getă a lumii, pădurilor și farmecelor, Bendis, să trimită în lume cîntăreți ca Musaios (trac, ca și Lynos, Thamyras și Orfeu, care a încercat, cum se știe, să înfringă moar-tea cu lira lui), ori înțelepți, medici și gînditori, mitizați, la rîndu-le, erau oameni ce-și puseseră de timpuriu pro-blemele capitale ale existenței, căutîndu-le pînă astăzi, cu nedescurajată răbdare, un răspuns pe măsura timpu-lui și a experienței integrate sufletului lor.

În spațiul din arcul intracarpatic și în cel ce gravi-tează, de la mari și semnificative depărtări, în jurul lui, s-au întîlnit, confruntat, asimilat și topit neamuri ca nicăieri în altă parte a lumii, fără ca semînteile originare să poată fi șterse fără urmă sau definitiv îngenunchiate. Această putere ieșită din comun de a echilibra destinul și istoria și a le *aduce* la măsura locurilor și oamenilor de aici avea să-și găsească una din căile de manifestare în folclor, care a pulsat neconținut și cu forță peste toate vitregiile, coagulînd perpetuu sufletele, înălțîndu-se, în-tocmai *Coloanei fără sfîrșit* a lui Brîncuși, și impu-nînd lumii un relief uman de o neobișnuită complexi-tate. Măsura acestei vitalități și complexități tinzînd me-reu către marginile lumii și ale înțelesurilor ei funda-mentale, e sugerată, între altele, de constantul refuz (nu negare nesemnificativă) sau măcar de îndepărtarea nean-tului, a inexistentului (și moartea e aici o *altă* existență), care, imediat ce e presupus, e animat și însumat conști-inței, consolidînd-o și pregătînd-o pentru noi pași în

realizarea universului. Căci conștiința neantului, surprin-derea lui, are la acești oameni, ai căror strămoși daci s-ar fi tras dintr-un *lup* prototipistic (romanii, ceilalți strămoși ai lor, descinzînd din Romulus și Remus alăp-tați de o *lupoaică*), un înțeles integrator, conferindu-i-se vocația de *semn* și deci de existent și de „măsură“ a acestuia.

„Citirea“ corespunzătoare a acestor multitudini de *semne* și surprinderea adecvată a mecanismului gîndirii populare românești, cu ampla ei pendulare peste vremi, ce poate da chiar impresia de „sfidare“ a *istoriei*, cînd e vorba mai curînd de ignorarea „istoriei“ care sfidează împlinirea firească a destinului unui popor, ne poate îndreptăți și înlesni întrucîtva să trecem peste împreju-rarea că deși — întocmai ca mai peste tot în lume —, înregistrări sistematice ale folclorului românesc se cunosc abia de prin secolul al XIX-lea, consemnările sporadice ale unor texte sau fragmente ale acestora coborînd doar cu trei-patru secole în urmă, și să credem cu temei că retrospectiva poate bate mult mai înapoi. Pentru că, dacă știm să ținem bine în zarea intuiției și a judecății măcar cioburile sărite ici și colo din limba română în diverse scrieri străine sau fragmentele străvechi dintr-a-cestea ajunse incidental pînă la noi prin diferite docu-mente grafice, atunci mai putem înainta, e drept, cu mare prudență, încă două, trei sau chiar patru, cinci secole prin care am putea dibui cuvinte sub al căror înveliș par a se fi insinuat prin vreme și înțelesuri artistice populare, vînde prin milenii, dar abia depis-tabile în primele scrieri de pe acest teritoriu.

Dar ce poate să spună un cuvînt, ce pare a cînta sin-gur, o propoziție cu alură paremiologică, o întorsătură stilistică aducînd a blestem, a bocet, a colind sau a cîntec de jale, ori câteva fragmente de cîntec popular românesc intrate *tale-quale* în vreun text străin? Poate că multora mai nimic. Și totuși. Cu puțină imaginație istorică și etnosociologică nu vom putea ca, — ținînd seama fie numai și de tradițiile, credințele, obiceiurile și mărturiile amintite în treacăt mai sus sau de aceea a lui Aristotel din *Probleme* (XIX, 28) că la agatîrși legile se numeau *cîntece* și „se cîntau, ca să nu se uite“ — să afirmăm

că, în cele aproape două milenii ce-au urmat, n-a existat aici nici urmă de visare a cosmosului și a istoriei și de preocupare artistică. Dealtfel, realitățile literaturii populare înseși sînt puternic constrîngătoare în acest sens. Mai întîi, cantitatea enormă de literatură populară ce s-a cules și publicat de aproape două secole încoace în România (și, uneori, în străinătate) poate da de gîndit, în sensul că aceasta n-a putut apărea prin generație spontană, în afara unei necesare șlefuirii, uneori de mai multe ori seculară și una milenară, a „arhitecturii naționale de metafore“, bazată, la rîndu-i, pe alte straturi de experiențe literar-artistice. În zarea dedusă a acelora, forța expresivă, caracterul specific al unor motive universale îmbrățișate sau îngemănate aici, puterea de a propune lumii teme, mituri și motive proprii, coerența indeteriorabilă a acestei literaturi încă productive nu mai par niște miracole. De n-am privi lucrurile și astfel, am contrazice aproape tot ce se știe despre folclor și despre marile epopei ale lumii.

În multe din enorma cantitate de piese populare adunate se fac aluzii la epoci din istoria românilor urcînd cu patru-cinci secole și mai multe în urmă. Dar, ca asemenea fapte să scape de sub imperiul necruțător al eroziunii seculare, e drept să spunem că ele s-au legănat multă vreme într-o matcă folclorică măcar de pe atunci sau de cine știe cît timp, amplă, necedantă, consolidată artistic care, la rîndu-i, n-a apărut din senin.

Apoi, cum orice popor este mai vechi decît cultura și literatura constituită, nu însă și decît limba pe care o folosește, — pentru fixarea rădăcinilor folclorului românesc, aceasta din urmă se cuvine privită și ca unul dintre vehiculele care i-au transferat literaturii populare și apoi celei culte un material apreciabil, chiar dacă nu dintr-odată vizibil, dinspre premergătorii săi. Adică e de încercat a se întrezări ce zestre cultural-lexicală bătînd înspre un atare nucleu conformativ și-a tras limba română din cele ce i-au premers. Chestiunea e importantă și cantitativ, dar, mai ales, calitativ, în sensul de a surprinde în încrengăturile cuvintelor moștenite gîndurile și sentimentele, credințele și ritualurile, tresăriri artistice pe care ele le-au semnat, purtat, transmis și menținut

din străvechime și pînă astăzi. Pentru că este limpede că în vremea cînd limba română s-a format, cuvintele ce-au intrat în cuprinsul ei (cele mai multe și importante de origine latină, sau din aceleași rădăcini cu aceasta, — iliro-trace, eline, dacice etc. întîmplîndu-se și aici fenomene similare cu cele privitoare la celelalte limbi neolatine, unde peste fondul autohton, de „substrat“, s-a suprapus organic cel latin), ori au țîșnit atunci, numeau realități de această natură existente deja de mai multă vreme. Este vorba, așadar, de o „traducere“ *sui-generis* a unor stări sufletești cu dimensiune artistică anterior formulată de oamenii acestor pămînturi sau de cei statorniciți prin vreme aici, și intrate firesc în conștiința urmașilor și în conținutul adînc al limbii române. Căci e sigur că proverbe, cîntece de dor și jale, rituale și despre natură, basme și ghicitori, descîntece etc., care aparțin astăzi neîndoiește culturii române și fondului ei permanent, s-au spus aci și înainte de apariția limbii noastre, multe dintre ele fiind rerostite creator într-aceasta și integrate între noile și multele produse ulterioare, dintre care numai o parte s-au infuzat în lumea scrisului, altele s-au pierdut, iar altele au fost culese sistematic sau urmează să fie (încă Socrate ar fi învățat un descîntec „de la un medic trac, unul din ucenicii lui Zamolxe, despre care se zice că îi face pe oameni nemuritori“ : „Prietene, zicea el, sufletul se vindecă cu descîntece. Aceste descîntece sînt vorbele frumoase care fac să se nască în suflete înțelepciunea“ — vezi Platon, *Carmide*).

Există, pentru această originalitate, bogăție, continuitate, forță și unitate fără fisură a literaturii populare românești și cîteva explicații istorice. Trecînd peste ipotezele și legende ce susțin că zona în care se află românii ar fi fost în zorile istoriei un centru de puternică iradiere a unor populații ce-ar fi coborît pînă în sudul Greciei (așa explicîndu-se „originea“ nordică, față de meridianul elen, se înțelege, a unor divinități din mitologia acestei țări), ar fi ajuns în vestul, sudul și nordul european, ba chiar pînă în India, constituind substratul nostru adînc indo-european, — nu putem nega faptul că dintre traci (care erau, în lumea cunoscută de

Herodot, „cei mai numeroși, după indieni“), cei mai proeminenți au fost daco-geții nord-dunăreni. Împrejurarea determină constatarea că încă de acum mult peste două milenii se constituise în acest spațiu o structură socială, culturală și morală, o concepție privind organizarea statală, ale căror reflexe în artă sînt incontestabile și de durată, dincolo de toate răsturnările și confruntările istorice care au urmat, unele păstrate în memoria obștei tocmai prin folclor.

Dintre acestea, cele mai importante au fost, cum se știe, contactele, ciocnirile și apoi cucerirea Daciei de către romani, care a dus la substituirea vechii întocmiri statale și la romanizarea rapidă a noii provincii, sub raportul administrației și al civilizației materiale, dar și la maximul impuls al latinizării ei în privința limbii, a culturii și a tiparului sufletesc în ansamblu. Această viteză excepțională a „absorbirii“ elementului latin de către cel daco-get, pînă la ceea ce s-a crezut a fi cvasidispariția celui din urmă, are, pe lîngă explicațiile istorice cunoscute (superioritatea netă a civilizației romane, prezența masivă a trupelor cuceritoare și de ocupație — deci a bărbaților, care au dominat cel puțin la suprafață —, statutul de provincie învinsă etc.), încă vreo cîteva, cu consecințe directe în privința devenirii spirituale a latinilor din orientul european. E probabil, mai întîi, că daco-geții nici nu se deosebeau prea mult de greci și de latini (dovadă și „originea“ și „circulația“) tracă a multor zeități ale acestora — Dionysos, Semele, Hermes, Orfeu etc., ca și helenizarea știută a unora de origine tracică), în privința conformației spirituale de ansamblu (deși aveau netele lor particularități), a unor obiceiuri și, probabil, chiar a limbii (de asemenea indo-europeană și în contact viu cu latina de mai multe secole), ceea ce a înlesnit rapiditatea desăvîrșirii procesului de latinizare în *Dacia Felix*, adică în partea din Dacia inclusă imperiului roman. Dar tot aceste mari asemănări, la care se adaugă prestigiul civilizației romane, explică latinizarea oarecum de la sine a dacilor liberi, care au stăpînit în continuare cea mai mare parte a teritoriului devenit mai tîrziu românesc. Astfel, metaforic, e mai plauzabil că limba dacă a integrat latina, romanizîndu-se, decît că latina a „șters“ limba

dacilor, fapt pe care posibila bază comună a daciei cu fondul latin și probabila asemănare cu aceasta îl poate explica. De aceea, e mai ușor de admis că la nord de Dunăre elementul latin a fost absorbit de cel dac, care s-a împlinit astfel în cel românesc, multă vreme pavăza cea mai solidă și filtrul prin care s-au strecurat, slăbite și „europenizate“, spre vest, atîtea populații, înlesnind, cum observa istoricul englez Seton-Watson, Occidentului să-și înalțe catedralele și palatele, să-și dezvolte cultura, arta și civilizația, în izbinzile căreia pulsează și ceva din singele oamenilor ce s-au sacrificat continuu pe aceste locuri. Dealtfel, nu-i întîmplător că mai generala idee a jertfei este atît de organic implicată în cultura populară românească (cu prefigurări în cultul lui Zamolxis, dacă nu mai vechi) fiind unul dintre semnele ei distinctive. Această amplă confruntare de mentalități și popoare, ca și enorma capacitate de absorbție a substratului autohton explică, totodată, și persistența a destule elemente străvechi de cultură populară, relativă, în spațiul românesc, care au sintetizat apoi și altele, venite prin valurile ulterioare, izbîndind a se configura aici una din cele mai originale și unitare expresii a spiritualității unui popor. Cît de organică, veche și definitorie pentru profilul spiritual al românilor este această cultură vom întrevădea urmărind încă vreo cîteva dintre liniile ei de bază, deși sacrificarea inevitabilă a detaliilor și nuanțelor reduce masiv din farmecul și bogăția ei, ca și din sufletul colectivității pe care o reflectă în diversele ei ipostaze.

Mai întîi, ar fi de notat că un număr apreciabil de cuvinte privind sfera spiritualității și a artei acestui popor țin de zona latinității (*biserică, bocet, cîntec, colind, credință, cruce, cuminecătură, cumpănire, cumpănare, Dumnezeu, ghicitoare, joc, măsură, melodie, omenie, poezie, proverb, voce, zicală, zicătoare* etc.), vîdînd o posibilă tensiune către zona clarității mediteraneene, către misterul luminii (fără a-l uita pe cel al negurilor) și raționalitatea interiorizată și deci relaxată (poate că de asta cuvîntul germanic *sagen*, care se află la rădăcina *Sagăi*, a dat la noi pe *șagă* și pe a *șăguî*). Dar, dacă admitem strînsa înrîdire și comunicare dintre limba dacilor și latina celor care i-au agreat, desființîndu-i ca unitate

statală, dacă acceptăm amintita absorbiție a elementului latin de către cel dac (nimeni n-o neagă, cel puțin pentru o vreme, dar toți îi restrâng proporțiile), atunci e drept ca sub cuvintele menționate mai sus și sub altele de aceeași sorginte să auzim (ca și în cuprinsul celor autohtone) sufletul îngemănat al celor două popoare, din care au țîșnit în principal românii de astăzi. Sub și în latinitatea noastră constituită pare a sta (uneori asuprită) multă spiritualitate carpato-dunăreană mai veche și cine știe cât de complexă. Împrejurarea că majoritatea cuvintelor românești descoperite în vechile documente latino-slavo și greco (bizantine)-române, că cele 120 de origine latină păstrate numai în limba noastră (Sextil Pușcariu), ca și cele cca 180 din substratul traco-dacic existente în ea (după I. I. Russu), au o circulație efectivă pe toată aria literaturii noastre populare, fiind adesea centri iradianți ai ei, nu poate fi ignorată când privim sinteza din care a venit aceasta, exprimînd-o. Ca și faptul că în următoarea doină, culeasă de T. Burada din Dobrogea, Hasdeu descoperea: „Cîte cuvinte, atîtea latinisme, fără nici un amestec străin, absolutamente *nici unul!* (*Etymologicum Magnum Romaniae*, 1972, p. 36): „Vara vine, iarna trece, / N-am cu cine mai petrece; / Și cu cine am avut, / Vai de mine, l-am pierdut! / L-a mîncat negrul pămînt, / La biserică-n mormînt!“

Dincolo de atare presupuneri, pornind de la observația folcloristului german Paul Sartori în legătură cu „forța păstrării“ pe care o învederează cultura populară, putem constata însă faptul că, citind cu atenție textele populare românești, ajungem prin unele reminiscențe conservate în ele la posibilitatea de a ne raporta la epoci istorice necrezut de străvechi. În cartea sa *De Zalmoxis à Gengis-Khan, études comparatives sur les religions et le folklore de la Dacie et de l'Europe Orientale* (Paris, 1970), Mircea Eliade a demonstrat, spre exemplu, pe un fundal imens de referințe arheologice, istorice, mitice etc., ce consistență a avut la daci și apoi la români viața și mentalitatea folclorică, la ce viziuni cosmogonice, coduri și rituri a dus aceasta. Faptul că lupul, simbol arhetipal foarte răspîndit în Europa și Asia (vezi motivul le *loup-garou* = *verewolf* la anglo-saxoni, al licanthropiei în

general etc.), sugerînd solaritatea mitică dintre vînat și vînător la popoarele străvechi (ca și în cazul ursului, leului, al leopardului, șacalului etc.) a putut ajunge și un posibil eponim al dacilor (în frigiană *daos* = *lup*), și că respectivul animal are o frecvență notabilă în basme, în descîntece, anecdote, proverbe și chiar în lirica populară românească poate fi reținut în acest cadru complex (motivul revine și în literatura română modernă, ca în povestirea *În mijlocul lupilor* de V. Voiculescu, de pildă, iar în satul românesc tradițional se întîmpla să li se schimbe copiilor scăpați dintr-o boală grea numele în Ursu, Bursuc sau Lupu, pentru a-i feri de primejdii noi). Chestiunea ține, probabil, de un substrat adînc, avînd, în același timp, prelungiri pînă în contemporaneitate, într-un cîntec funerar al zorilor, ajuns pînă la noi, întîlnindu-se, cu alt sens, versuri ca acestea, adresate mortului, în vederea drumului său către paradis: „Și-ți va mai ieși / Lupu înainte / Ca să te-nspăimînte. / Să nu te-nspăimînți, / Frate bun să-l prinzi, / Că lupu mai știe / Sama codrilor / Și a petecilor. / Și el te va scoate / La drumul de plai, / La fecior de crai, / Să te ducă-n rai“. Imaginea pare a veni, ca multe altele din literatura populară românească, de dincolo sau de lîngă lumea creștină și încrederea în puterea lupului de a călăuzi pe cineva pe ultimul drum învederează legături, simboluri și posibile înțeleșuri, asupra cărora nu-i de prisos a reflecta o clipă, ca și asupra unor resturi din cultul lui Mithras, ori în legătură cu împrejurarea că Floraliile sau Rusaliile, în timpul ultimelor desfășurîndu-se, de obicei, și jocul călușarilor etc.

Chiar faptul că la vechii greci, pînă după Alexandru Macedon (al cărui nume, ca și al calului său năzdrăvan, Ducipal, cu un corn în frunte, circulă în folclorul românesc), ziua începea de cu seară, iar la romani la miezul nopții, are răsfrîngerii în lumea carpatică, unde seara din ajunul marilor sărbători ține substanțial de ziua următoare. Împrejurarea că schimbarea anului era sărbătorită multă vreme în lumea mediteraneană și chiar în spații mai largi primăvara, confundîndu-se oarecum cu riturile de fertilitate, care se reluau acum cu fast, are diferite reflexe în folclorul românesc, dintre care amintim deocamdată două. Unul privește Zilele Dochiei (confun-

dată în mentalitatea populară și cu fiica lui Decebal) sau Zilele Babei, sărbătorite la începutul lunii martie, iar altul explică anume referiri meteorologice din unele texte caracteristice spectacolelor populare (a căror forță de conservare a fost adesea relevantă). Astfel în piesa de teatru cu măști *Malanca*, din nordul țării, actanții cîntă în curtea celui pe care îl vizitează în noaptea dinspre Anul Nou : „Dați drumul malăncii-n casă / C-afară plouă de varșă“, fenomen caracteristic primăverii și nu iernii în plină desfășurare, mai ales în zonele montane. Chestiunea este valabilă și în ce privește obiceiul *Plugusorului*, care acum se practică (cu texte literare notabile), la începutul anului, dar care ținea de declanșarea ciclului agrar, coincidînd la romani cu începutul noului an calendaristic. Dealtfel, între colindele romanilor (a căror amintire e atît de pregnantă încît în unele locuri Calea lactee e numită Drumul lui Traian), descrise de Du Cange în *Glossarium mediae et infimae latinitatis* (Paris, 1844) și cele din zona olteană, transilvăneană și nord-moldoveană a țării există similitudini semnificative. Trebuie ținut seama și de opinia lui Petru Caraman că originea obiceiului românesc de a colinda ar putea coborî pînă în substratul cultural geto-dac, autorul deosebindu-se astfel și în acest punct de opiniile unor slaviști (A. N. Veselovski, A. A. Potebnea etc.) care au cam restrîns sau unilateralizat relațiile dintre sărbătorile de iarnă la români și la unele popoare slave. De asemenea, se cuvine avută în vedere și împrejurarea că la români întîlnim colinde hazlii și alte momente comice, de o rară truculență, în diferite spectacole și practici, ca și în folclorul lumii occidentale, pagini epice admirabile în această privință scriind, cum se știe, Ion Creangă în *Amintiri din copilărie*.

Acestor lucruri, ținînd, poate de protoistorie, ori de zona antică a istoriei, în orice caz de un mai mult decît probabil sistem de cultură consolidat, indiferent de străvechime, se cuvine să le alăturăm, situîndu-le uneori chiar mai înainte, numeroasele elemente ce par a veni din lumea magiei, a totemurilor, a feluritor rituri, eresuri și mituri etc. și care, sfidînd cronologiile sau străpungîndu-le, au ajuns pînă sub ochii noștri uimiți. Bas-

mele cu animale fantastice, dușmane și prietene omului (unele înzestrate cu glas asemănător cu al lui), baladele în care felurite vietăți suprafirești se ivesc la tot pasul, punînd inteligența, forța morală și curajul la încercare, ne pot duce cu gîndul la diverse tabuuri și forme inițiatice de conviețuire a omului cu lumea. Oamenii aceștia care, paralel cu practicarea ritualului creștin, pare că se închinău o vreme soarelui cînd răsărea și lunii cînd se iveau noaptea pe cer, crezîndu-i, în basme, credințe și într-o superbă baladă, frați (vezi *Soarele și Luna*, motiv reluat, între alții, de Vladimir Streinu într-o „Baladă astrală — Duplex“ și de G. Călinescu într-o feerie teatrală *Soarele și luna*), dispuși simetric pe bolta cerească spre a nu se putea căsători, cum a încercat inițial soarele, — au manifestat dintotdeauna o puternică înclinare spre fantastic.

Chiar locuitorii de astăzi ai țării ar avea o obîrșie plină de farmec. Astfel, ei s-ar trage direct din uriași, iar aceia, la rîndul lor, din pitici. Uriașii „erau așa de mari că puneau un picior pe un deal și celălalt pe alt deal și scuturau cerul“, iar „pomii le păreau buruieni“. „De la noi i-a gonit împăratul Traian“ al Romei, dar „românii se trag din uriași“. „Dumnezeu s-a săturat de ei și i-a înlocuit cu noi; ne va înlocui și pe noi cu alți oameni, atît de mici, încît 12 vor încăpea într-o coajă de ou“, motive reluate parțial de Sadoveanu în *Dumbrava minunată* și în *Paștele blajinilor* și, în cadrul modern, de George Sidorovici, în povestirea *Samson* și de Ion Țugui în romanul *Solemnitățile supușilor*. Dincolo de această candidă ciclicitate, se poate întrevădea însă, privind „semnele“ lăsate de uriași, cărora „Dunărea le venea pînă la gleznă sau la genunchi“, o extraordinară conștiință a unității indestructibile a teritoriilor locuite de români, o cunoaștere firească și întregă a lor, ridicată în planul fantasticului semnificativ. Pe lîngă felurite movile (adesea adevărate arheologic drept tumuli neolitici), dealuri și alte forme de relief care ar fi morminte ale lor („mari cît niște movile și lungi cît o fugă de cal“), pe lîngă lacuri, cetăți de pămînt, stînci enorme etc., aflăm că acești locuitori simbolici făceau doar un pas „din orașul Iași pînă în țara ungurilor“, că pînă în „Ța-

rigrad (Constantinopol) făceau 3 pași“, că „întindeau mîinile peste Dunăre, ca să-și împrumute lucrurile trebuincioase“, iar „o fată de uriaș în vîrstă de numai 7 ani... peste Prut sau Nistru făcea un singur pas“ etc. Pe români i-a descoperit (semnificativ pentru vechimea aici a respectivei ocupații și forța ei socială, alături de păstorit) o fată de uriaș „cu un plug cu 6 boi, arînd pămîntul și dînsa neștiind ce sînt i-a luat în poală cu plug și cu boi cu tot“, dar mama ei i-a zis „să nu omori acești pui, du-te de-i leapădă acolo unde i-ai găsit, că de acum înainte noi avem să pierim, iar aceștia au să trăiască pe acest pămînt în urma noastră“.

Iovan Iorgovan, eroul unei balade fantastice cu același titlu, s-ar trage din astfel de ființe, așa explicîndu-se forța lui extraordinară de pe cînd era „copilaș de-un an“. El a tăiat 8 capete unui balaur, iar al nouălea a căzut în Dunăre. Din unul din capete izvorăsc muște care omoară vitele. Semnificativ, Iovan Iorgovan, ca și Novac, eroul ciclului de ample balade antiotomane, ar fi dispărut de pe pămînt cînd au apărut armele de foc, deci la ivirea unui nou stadiu al civilizației, ale cărei cicluri folclorul românesc le surprinde, încifrîndu-le în simbolurile sale. Dealtfel, costumele Novăceștilor sugerează și ele dimensiuni urieșești: „Iar Novac, Baba-Novac, / Din cincizeci de piei de lup / Și-a făcut cojoc pe trup, / Gulerăș nu i-a ajuns. / Dar unchiu-său, Baba-Bac, / Din șaizeci de piei de urs / Și-a făcut cojoc pe trup, / Mîneacă nu i-a ajuns“. Săbiile unor astfel de eroi, amintind de cea a lui Roland sau de ale bogatîrilor ruși, sînt și ele pe potrivă: „Păloșelul că-l uita, / De-o sută cincizeci de-oca / ... / Cu deștiu-ăl mic l-aridica, / În palmă că-l fluștura, / O dată că-l săruta, / Cu el în sus că mi-ș da, / Cu norii l-amesteca, / Ca laptele se făcea, / În palmă că-l sprijunea“. Cînd luptă cu turcii, ei își taie „large uliți“, ca oștenii lui Mircea cel Bătrîn din *Scrisoarea III* a lui Eminescu: „Pe unde Novac mergea, / Numai cu cotul cotea, / Uliți printre turci făcea /...../ Și turcii așa pica / Cum pică vara iarba / Cînd o ajungi cu coasa“. Fără a fi citit pe Homer sau Vergiliu, ori epopeile medievale (*Beowulf*, *Chanson de Roland*, *Nibelungenlied*, *Kalevala*, *Manas*, *Vitejii din Sasun* etc.), poetul român

anonim ajunge la proiecțiile similare de imagini și sentimente, manifestînd o solidaritate artistică cu lumea, o viziune estetică și o inspirație pe care numai vitregia condițiilor specifice le-a făcut să nu treacă de timpuriu în mari opere literare culte, în culegeri sau să nu sintetizeze într-o mare epopee națională. S-a născut însă un *epos* incluzînd cîteva realizări excepționale.

Dar această apetență fantastică și epopeică a literaturii populare românești (vizibilă și în faptul că, față de ceea ce înregistrează amplu *Motif-Index of Folk-Literature*, vol. I—VI, Indiana, 1955—1958, al lui Smith Thompson, în România mai circulă în jur de sută de motive și teme de basm în plus! — vezi Ovidiu Birlea, *Mică-enciclopedie a poveștilor românești*, 1976) se îngemănează, compensator, cu texte vîdînd a avea la temele nesfîrșite fapte reperabile în istorie. O incursiune sumară în domeniul baladei, pentru care s-au catalogat pînă acum 355 de subiecte (unele dintre acestea, precum *Miorița*, cunoscînd în jur de 1 000 de variante înregistrate), va ilustra numaidecît forța acestui demers. Faptul se explică și prin aceea că, precum scrie, la începutul secolului XVIII, cronicarul Nicolae Costin, încă din vechime, „aicea în țară la noi, vedem și pînă astăzi, la mesăli domnilor, cîntînd lăutarii cîntecele domnilor trecuți, cu nume bun și cu laudă celor buni, iară cu ocară celor răi și cumpliți.“ Despre astfel de cîntăreți pomește încă scriitorul bizantin Mazaris în secolul XV, ulterior documentele consemnînd tot mai mulți alții, români și străini.

Unul dintre cele mai vechi evenimente la care se pot face astfel de precise raportări, dar, probabil, nu și cel mai vechi, e cel al confruntării dintre oastea otomană a lui Malcocioglu, în 1499 și cea moldovenească (consemnată în *Cronica lui Ștefan cel Mare*), care ar fi dus la apariția *Baladei Gerului*. Cronica polonă contemporană a lui Walpowski menționează și ea „gerul și foametea“ din timpul acelei expediții, „ploi și inundații“, „dișensiuni în rîndul armatei turcești“. În baladă însă, totul e mitologizat: un pașă viteaz provoacă la luptă Gerul, „omul lui Dumnezeu“, un fel de Gerilă, al lui Creangă, care-l sfătuiește pașnic să nu se în-

frunte cu el. Paşa nu ascultă şi atunci „Supt seninul cerului, / La fântina Gerului“ începe lupta. Gerul dă îngheţ după ploaie, ostaşii pun pe foc armele şi echipamentele, spintecă caii spre a se încălzi în burta lor (imagined prezentă şi în *Alexandria*), dar pier pînă la unul. Căci, „Ieşea Gerul din fântină, / Cu toiag de ghiţă-n mină, / Cu căciulă de zăpadă, / Cu mustăţi de chidă albă“ şi sufla năprasnic asupra lor, îngheţîndu-i instantaneu. Justificarea lui („Ce cauţi în moşia mea / Tu şi cu oştirea ta?“) e aceeaşi cu a tuturor domnilor români care şi-au apărut „sărăcia şi nevoile şi neamul“ în faţa coterpitorilor.

Se înţelege că baladele istorice nu trebuie interpretate altfel decît ca nişte ample documente sufleteşti şi numai în plan secund, ca reflex direct al evenimentelor atestabile prin scrierile ştiinţifice. Aceasta, chiar acolo unde întîlnim nume de domni (Negru-Vodă, Mihnea, Iancu, Ştefan Vodă, Mihai Viteazul, Constantin Brîncoveanu şi mulţi alţii, unii intraţi şi în patrimoniul folcloric bulgăresc, maghiar, sirbo-croat etc.), de dregători şi alţi demnitari sau de haiduci înregistraţi la starea civilă etc., deoarece ei au devenit mai curînd simboluri, au fost absorbiţi în diverse mituri (precum Dragoş Vodă în cel al „vinătorii rituale“ sau Negru Vodă în cel al jertfei edificatoare) sau au ajuns repere generale în canavaua mereu reactualizată a variantelor. În această perspectivă, a mitizării fireşti la acest popor, şi a glorificării unor ocupaţii de bază, „libere“ şi structural legate de fiinţa lui etno-istorică ne explicăm de ce în balada *Mircea Ciobănaşul* (domnitorul Mircea Ciobanul, 1545—1552, fiul lui Radu cel Mare), fratele său, ajuns el domn al Ţării Româneşti, îi propune: „Să-mi dai mie ciobănia / Ca să-ţi dau eu, zău, domnia“, lucru care, oricît ar fi fost primul de bogat, nu era posibil în fapt. Dar tocmai această imposibilitate revelă mai din plin direcţia de mişcare a sufletului popular, care preferă libertatea şi independenţa rangurilor trecătoare.

Mai interesant de observat e însă modul în care e ogîndit conflictul dintre domnitori şi boierii feudali (în baladele *Vartici*, *Oprişanul*, *Radu Vodă* şi *Drăgan*, *Radu Calomfirescu* etc.) sau dintre aceştia şi ma-

sele ţărăneşti care, spoliata, aleg nu o dată calea luptei armate deschise sau mai ales a haiducirii: „din sate toţi fugia / Şi-n păduri se ascundea“. Multă din substanţa baladelor antifeudale, eroice şi haiduceşti va trece ulterior în opera lui Mihai Sadoveanu (care a şi compus în adolescenţă piese de teatru cu haiduci, în stil popular, reîntîlnite ulterior în circulaţia orală), a lui Panait Istrati, Gala Galaction, Ion Luca, Valeriu Anania sau Eugen Barbu, după cum Hasdeu va reproduce în piesa *Răzvan şi Vidra* aproape neschimbat un cîntec liric haiducesc. Oricum, colportorii acestor cîntece erau foarte populari şi Paul de Strassburgh fu uimit, la începutul secolului XVII, de mulţimea celor care „valachica lingua patrium carmen pleno gutture cantabant“, după cum, impresionat de forţa lor, poetul maghiar din secolul al XVI-lea, Balassi Balint, imitase ritmul *Viersului fetei care şi-a pierdut oile* (foarte răspîdit în secolele XVI—XVII şi tulburîndu-i chiar pe străini cu expresivitatea sa) într-o poezie proprie, transcriind chiar versuri populare româneşti. Tot de prin aceste secole trebuie să se fi auzit balade precum extraordinarele *Iovan Iorgovan* (avînd ca temă uciderea balaurului şi amintind de Ghilgameş, călăreţul trac, Hercule, Siegfried, Vainämöinen şi de alţi eroi civilizatori, iar în planul mitologiei creştine de sfinţul Gheorghe), *Miul Cobiul*, *Toma Alimoş*, *Letinul bogat*, *Kira Kiralina* (titlu preluat şi de Panait Istrati în celebrul roman, motivul identificabil şi în *Le voile* de Victor Hugo, fiind tratat şi de St. O. Iosif, Perpessicius, Mihai Dragomir, George Dan şi de alţii), *Ilincuţa Şandrului*, *Doicin bolnavul*, *Corbea*, *Pintea Viteazul* (cel invulnerabil, ca Ahile sau Siegfried, avînd însă, ca şi ei, un punct slab, — în cazul lui, sub subsoara stîngă), *Darie* şi altele, între care la loc de frunte vor fi fost neîndoielnic capodopere precum *Mioriţa*, *Soarele şi luna* şi *Măşterul Manole*.

Baladele se rosteau (obiceiul mai practicîndu-se şi azi) mai ales în timpul mesei mari de la nunţi, de unde şi coloratura nupţială a multora dintre ele (*Soarele şi luna*, *Mioriţa*, *Iovan Iorgovan*, *Antofiţa al lui Vioară* etc.). Altfel, specialiştii (între ei, Ion Diaconu, Petru Caraman, Al. I. Amzulescu, Gheorghe Vrăbie, Ion Taloş etc.) le-au divizat în *fantastice* (*Soarele şi luna*, *Balada Gerului*,

Iovan Iorgovan, *Scorpia* etc.), vitejești și haiducești (ciclul Novăceștilor, *Doicin bolnavul, Ilincuța Sandru, Țătarii și robii, Corbea, Toma Alimoș, Miul Cobiul, Radu lui Anghel, Bujor, Pinte, Darie, Iancu Jianu* etc.), păstorești, (ciclul *Miorița, Ciobănașul, Ciobanul, Sora și zmeii, Șalga* etc.), despre curtea feudală (*Meșterul Manole, Radu Calomfirescu, Aga Bălăceanu, Constantin Brîncoveanu, Dobrișan* etc.), familiale (*Mirea Brumărelul, Ghiță Cătănuță, Chira Chiralina, Nicolcea, Tudorel* etc.) și jurnale orale (*Răscoala din 1907, Cîntecul emigrării, Isvoranul* etc.). S-au mai propus și alte clasificări Iorga, Călinescu etc.), cam la fel de justificate, întrucît în interiorul fiecărei grupări pot fi găsite texte subsumabile și alteia sau altora. Mai important de reținut este faptul că, dacă pînă de curînd s-a putut crede că balada populară românească este profund îndatorată, ca teme și motive etc. celei sud-est-europene, o cercetare recentă a lui Adrian Fochi a dus la rezultate cu totul contrarii. Anume, din cele 355 de subiecte de baladă românească individualizate abia dacă 47 sînt comune cu cele sud-est-europene (13%). Cele mai multe dintre acestea sînt locale, cu circulație redusă etc., încît participarea românească pe această cale la presupusa „comunitate culturală balcanică” e destul de redusă. Un număr de alte subiecte, încă mai restrîns, e comun cu slavii din nord (ucranieni, ruși, polonezi, cehi etc.), cu maghiarii și cu alte popoare europene și orientale. Altele sînt axate pe motive și teme cu circulație planetară, fondul principal fiind însă autohton (cum am amintit, evenimente, tipuri umane și motive românești s-au infiltrat în mai toate zonele învecinate, atestînd astfel forța constantă de generalizare a culturii populare românești, coeficientul ei de participare la universalitate). Se pare că și în alte sectoare ale literaturii populare lucrurile stau oarecum la fel, cercetătorul bulgar Nikolai H. Ikonov gă-sind, pentru domeniul paremiologiei (mai „internaționalizat” chiar decît cel al basmului), un procent de-abia 25 la sută de coincidențe între proverbele românești și cele balcanice (să nu se uite că tezaurul paremiologic românesc, înregistrat, atinge o cifră de peste 40.000 de piese, multe din ele intrate organic în opera scriitorilor români

de la Neagoe Basarab, Ion Neculce, Miron și Nicolae Costin, Dimitrie Cantemir, Anton Pann, Ion Budai-Deleanu, Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu, Ioan Slavici, Ion Creangă, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Zaharia Stancu, Iulian Vesper, Marin Preda, Dumitru Radu Popescu, Nicolae Velea — care a scris și o carte cu un asemenea temei — și a multora, adesea fiind atestate pentru înțîia oară în scrierile unora dintre ei; o seamă de scriitori au și cules proverbe ca atare). Explicația acestei stări de lucruri rezidă în bună măsură în diferențele de structură dintre români și celelalte popoare sud-est europene, în natura adînc specifică a directivelor pe care și le-au fixat cultura lor și mai ales în barierele lingvistice generate de diferențele dintre idiomurile respective. Se întrevide aici și un argument peremptoriu în privința unității constante și a continuității istorice neîntrerupte a românilor în leagănul lor carpato-dunărean, ca și în legătură cu specificul vieții lor sociale și de stat, al limbii („cea mai fidelă și cea mai infidelă față de latină”, cum constata Alf. Lombard), al culturii, artei și literaturii lor.

Originalitatea unei culturi se relevă, cum observa Lucian Blaga, deopotrivă prin creația proprie, ca și prin modul specific de asimilare a influențelor, prin fizionomia aparte pe care o dobîndesc acestea în cadrul culturii respective. Căci, altfel în literatura populară, ca și în general în artă, asistăm la o constantă tensiune spre universalizare, în fond, către pătrunderea în esența ființei omenești, aceeași în ansamblu, dar nuanțată de particularitățile ei spațiale și temporale. Astfel, participarea la sinteza culturală se poate înfăptui în aceeași măsură prin motive și subiecte proprii sau împrumutate, tipizate însă etnologic. Sigur este că unele subiecte de basme, balade, colinde etc. comune grecilor și românilor sau acestora din urmă și albanezilor (popoare care pot fi socotite, în retrospectivă genetică, autohtone în zonă) aparțin unui fond comun străvechi, anterior, probabil, cu mult, momentului ruperii imperiului roman și celui al despărțirii celor două grupe ale romanității orientale (e vorba de basmele și baladele fantastice, ori de cele din ciclul familial sau nuvelistic etc.). Peste ele s-au

suprapus altele, create în cadru autohton sau preluate din universalitate (orientale, mediteraneene, nord și vest-europene sau chiar mai îndepărtate), care au dus la actuala configurație și forță expresivă a folclorului nostru. De notat că, — spre deosebire de multe alte culturi europene și extraeuropene, în care motivele literare universale sau comune unui grup de popoare nu ajung la înflorire uneori extraordinară, ba, dimpotrivă, deseori cad chiar în desuetudine și uitare, — la noi, dată fiind, probabil, consistența foarte timpurie a fondului folcloric autohton și receptivitatea activă caracteristică, multe din aceste motive au ajuns, prin adaptare creatoare și susținere reciprocă sau înfrățire cu altele, la înflorire și uneori la maximă valorificare și potențare artistică, încît, cîteodată, și-au lăsat atît de departe, cantitativ și calitativ, punctul de plecare, că unii s-au întrebat dacă nu cumva originea acestora ar fi în spațiul carpato-dunărean din care au proliferat în universalitate.

Un exemplu tipic, între altele care s-ar putea invoca pentru modul original în care un subiect universal a fost asimilat organic de literatura populară românească (vezi cazul unor basme, snoave și anecdote, al multor proverbe și al unei serii de cîntece lirice etc.), îl constituie balada *Meșterul Manole*. Complexul de credințe despre *jertfa zidirii* cunoaște, cum au demonstrat G. Cochiară, M. Arnaudov, G. Megas, D. Caracostea, Ov. Padadima, Adrian Fochi și mai ales Ion Taloș și alții, o circulație eminamente planetară. Ca *literatură*, el circulă în spațiul sud-est-european, caucazian și central european, accidental putînd fi întîlnit și în alte locuri. La noi, a luat forma de legendă, colindă și mai ales de baladă etc. Aici „scenariul mitico-ritual“, cum numește Mircea Eliade schemele generale, cunoaște, în realizările centrale, înfățișare unică. Legată de o capodoperă a arhitecturii medievale românești (mănăstirea lui Neagoe Basarab de la Curtea de Argeș, comparată de contemporani cu Sfînta Sofia constantinopolitană), balada atinge o adîncime estetică și sufletească extraordinară, nuanțînd drama meșterului și a soției sale pînă la o aduce la un nivel de pilduitoare *universală*. În timp ce toate versiunile neromânești au în centru numai zbuciumul nevestei marelui

meșter, aici el se amplifică, într-un fel de continuă translație, cu moartea icarică a lui Manole, *jertfa edificatoare* luînd dimensiuni maxime și revelînd o latură fundamentală a specificului gîndirii românești înseși. Cumpănirea dintre epic și liric, dintre temporalitate și etern, dintre moarte, natură și creație, dintre orgoliu, umilință și eroism a căpătat aici o structură definitorie, creatorul popular răscumpărînd atît jertfa soției, care va continua să existe în eternitate, dimpreună cu capodopera căreia i-a conferit viață, transferîndu-i-o pe a sa, cît și pe cea a meșterului, în locul în care a căzut acesta în zborul lui de pe cupola mănăstirii țîșnind un izvor sau născîndu-se o fîntînă cu „apă curată“ (pentru a omagia o mare personalitate a culturii române, Spiru Haret, sculptorul Brîncuși imaginase o fîntînă). Opțiunea nu e deloc în-țimplătoare și metaforică, ci implică un înțeles mult mai profund, omul acestor locuri trăind dintotdeauna într-o comuniune organică și latentă cu natura („codru-i frate cu românul“), în raport cu care își dimensionează individualitatea și rostul și de care nu s-a desfăcut nicicînd, istoria însăși și angrenarea lui socială cuprinzătoare neputînd fi gîndite și asumate de el în afara acestei legături. Pentru român, cum se vede și din opera lui Odobescu, Eminescu, Creangă, Hogaș, Sadoveanu, Rebreanu, Blaga, Voiculescu, Ion Pillat, Al. Philippide (care are și un studiu amplu în acest sens), Bogza, Preda, Bănulescu, Fănuș Neagu etc., natura nu e numai cadru sau refugiu, ci, în primul rînd, factor de participare dinamică la existență, sigiliu sufletesc, mijloc de inițiere și măsură a împlinirilor sale. Balada constituie, apoi, încă un semn că poporul nu admite golul, aneantizarea creatorului, inutilitatea sacrificiului pe care-l presupune orice creație.

Astfel de cuprinzătoare sugestii explică, totodată, de ce motivul a fost atît de frecvent abordat în literatura modernă și contemporană: în dramaturgie de Adrian Maniu, Octavian Goga, Victor Eftimiu, Lucian Blaga, Vasile Voiculescu, Mircea Streinul, Ion Luca, Laurențiu Fulga, Horia Lovinescu, Paul Everac, Valeriu Anania etc., în poezie cunoscînd mai ales în ultimii 30 de ani — paralel cu noile ritmuri constructive de la noi — o înflorire imposibil de totalizat aici. De la Arghezi la Nicolae Labiș, la Șt.

Aug. Doinaş, Vladimir Streinu, Mihai Beniuc, Ion Brad, Aurel Rău, Nichita Stănescu, Ion Gheorghe, Adela Popescu, Ana Blandiana, Adrian Păunescu etc., aproape toţi poeţii au simţit nevoia unei noi ipostazieri a ineputabilelor sale valenţe, de *poesis*. În timp ce în literaturile străine putem aminti romanul *E un pod pe Drina* de Ivo Andrić, *Meşterul Manole* de N. Kazantzakis, *Podul de pe Arta* de G. Theotokas, *Mina marelui meşter* de georgianul K. Gamsahurdia şi încă vreo câteva, în literatura română din ultima sută de ani scrierile cu acest subiect se numără cu sutele, câteva din ele capodopere, în versuri, în proză sau în dramaturgie. Iar când un ritm comun umanităţii se împlineşte la atare dimensiuni artistico-filozofice şi devine un asemenea izvor de creaţie literară (există şi produse plastice, muzicale etc. pe această temă) şi un mit estetic fundamental pentru o cultură, e semn că autohtonizarea lui este atât de profundă încât reîntegrarea în universalitatea către care tindem toţi e definitiv marcată de sufletul acestor oameni.

Tot ca *exempli gratia*, pentru ridicarea la rangul de mit fundamental al unui popor a unui subiect, de astădată profund autohton (cu nesemnificative iradiieri artistice în afara ariei româneşti), ar fi de menţionat balada *Mioriţa*, pe care Jules Michelet o socotea „un lucru sint, care emoţionează pînă la lacrimi“. Privind global cele aproape 1 000 de variante ale subiectului, semnificabile în întregul spaţiu etnic românesc, putem presupune că, ipotetic, ele „refac“ una dintre coordonatele genetice ale poporului român. Păstoritul fiind una dintre ocupaţiile principale ale acestor oameni încă din străvechimi insondabile, centrul de iradiere al baladei aici trebuie căutat, după cum răspîndirea, şlefuirea şi marele ei număr de variante tot prin natura acestei ocupaţii se explică în mare măsură, deşi fundamentală aici (ca şi în oricare alte locuri ale artei) rămîne viziunea socială şi cosmică a artistului, puterea talentului sau a geniului său şi forţa de a-l întruchipa în materiale caracteristice meridianului la care se află şi structurează şi prin intermediul căruia se propune lumii spre meditaţie. „Susţinută“ de o bogată lirică păstorească, de una a naturii şi a conflictelor sociale, *Mioriţa* s-a desăvîrşit într-un

mediu artistic complex şi propice, care a putut contribui ca, pe un scenariu de mare simplitate, să se înalţe o operă de neaşteptate complexităţi valorice şi simbolice. Căci subiectul baladei, în forma ei cea mai cuprinzătoare, poate fi rezumat într-o frază: trei ciobani coboară cu turmele la vale; o oaie năzdrăvană îl vesteşte pe unul din ei că ceilalţi doi vor să-l omoare şi să-i ia turmele; acesta decide că *de va fi să fie* ucis, să fie îngropat în stîină, iar dacă oaia o va întîlni pe mama lui să-i spună metaforic că s-a „însurat“. Dar versurile ne ridică dintr-o dată într-o lume de simboluri şi mişcări sufleteşti tulburătoare. Mai întîi, frumuseţea idilică şi contrastantă a cadrului natural („Pe-un picior de plai, / Pe-o gură de rai“) în care ar urma să se consume tragedia (căci moartea e aici doar o virtualitate şi nicidecum o realitate cum au forţat unii sensurile; ea poate fi văzută ca *realitate* doar în plan sufletească şi artistic, în înţelesul declanşării meditaţiei lirico-funebre în legătură cu ea, dacă va fi să se producă). Apoi, înfrăţirea ciobanului cu turmele şi cu cîinii, în lipsa cărora nu-şi „realizează“ nici moartea, nici transferul său existenţial *alături*, ca împlinitor al celui ce s-ar frînge, eventual, *aici*. De aceea cere să fie îngropat: „În strunga de oi / Să fiu tot cu voi; / În dosul stîinii / Să-mi aud cîinii“. Simplitatea testamentului şi liniştea cu care e făcut dobîndeşte măreţie în perspectiva posibilei omucideri, a cărei victimă ar urma să fie ciobanul. Dar această linişte şi luciditate în a-şi pregăti rînduiala are şi un efect eliberator, încît, prevenit, şi sufleteşte echilibrat, el ar putea să iasă învingător din inegală şi nedreaptă confruntare. Aşa, întrezărind un posibil final a ceea ce ar urma să i se întîmple ciobanului, putem avansa şi ipoteza unui specific mai larg al motivului, adesea poporul nostru ieşind învingător din cumplite confruntări pentru că ştia ce vor năvălitorii şi că altă cale sau alţi aliaţi decît dreptatea sa şi prudenta înţelepciune liniştitoare nu are. Dar asta-i altă problemă, în baladă însă acesta este şi momentul în care lucrurile evoluează pe nesimţite dinspre epic către liric, elementele naturii implicîndu-se tot mai mult, pînă la a conferi textului valenţe cosmice. De aceea, moartea lui ar trebui să ia înfăţişarea alegorică a unei virtuale nunţi,

pentru a se *lumi* simbolic și a se înscrie astfel în rînduiala existenței și în natura care-l preia, cum se vede din testamentul pentru oile și cîinii credincioși între care trăiește : „Iar tu de omor / Să nu le spui lor. / Să le spui curat / Că m-am însurat / C-o mîndră crăiasă, / A lumii mireasă ; / Că la nunta mea / A căzut o stea ; / Soarele și luna / Mi-au ținut cununa. / Brazi și pâlinași / I-am avut nuntași, / Preoți, munții mari, / Păsări, lăutari, / Păsărele mii / Și stele făclii“. Însă mamei n-ar trebui să-i spuie de această nuntire cosmică, pentru că ar intui îndată despre ce este vorba. Să-i spună doar că s-a „însurat / C-o fată de crai, / Pe-o gură de rai“ !

Cosmic și ontic, privire senină și activă a destinului, nevoie de împlinire a tuturor rînduielilor firești, întîmpinarea senină a celor „hotărîte“ și izbîndă în fața morții prin eventuala integrare în simbol și mit estetic în cazul înfringerii, comunicare inițiatică și înfrățire organică cu natura, „citire“ pătrunzătoare a semnelor acesteia, proporția dintre detaliu și universal, dintre epic și liric etc., dau acestei scurte balade dimensiunea unui crez uman și a unui mod de a sta sub soare și a-ți împlini destinul, caracteristic pentru spiritualitate a românească. Cu drept cuvînt scria despre *Meșterul Manole* și *Miorița* Zoe Dumitrescu Bușulenga că „o concepție întreagă de viață, contemplativă și activă în același timp, e sintetizată în sprintenele ritmuri ale acestor două balade fundamentale românești care fixează dominantele unei existențe în centrul naturii, luminoasă, înrudită cu toate elementele acesteia, ca într-o comunitate cosmică armonioasă, expresie a unei clasicități subiacente.“

Data fiind complexitatea motivului, el a ispitit pe etnografi și folcloriști, pe filozofi ai culturii și esești, pe prozatori și poeți, dramaturgi etc., între care sînt de menționat Mihail Sadoveanu cu romanul *Baltagul*. Lucian Blaga cu eseul filozofic *Spațiul mioritic*, în care propune chiar un tipar al gîndirii românești structurat de viziunea mioritică, Dan Botta și Nicolae Labiș cu poemele *Miorița*, Petru Rezuș cu *Mioritică*, Valeriu Anania cu drama *Miorița*, Iulian Vesper cu romanul *Glasul*, amintind aceeași atitudine sufletească, întrucîtva în replică, Ion Nicolescu cu volumul de versuri *Mioritiada* etc.

Nu mai puțin a intrat în substanța literaturii române moderne proza populară epică, alături de cea în versuri. Dacă Neculce va consemna știutele *O samă de cuvinte*, Asachi va figura mituri naționale, Alecsandri va versifica *Înșiră-te mărgărite* (dramatizat mai tîrziu de Victor Eftimiu într-o încîntătoare feerie cu același titlu), iar Odobescu va transcrie aproape aidoma un basm în *Pseudokinegetikos* (cam în linia lui N. Filimon), Eminescu va fi cel care va da o strălucire nemaiîntîlnită acestei specii în literatura română modernă. *Făt-Frumos din lacrimă*, în proză, *Miron și frumoasa fără corp*, *Călin Nebunul* și *Fata în grădina de aur*, în versuri, inaugurează cu adevărat basmul *de autor*, pe fundament folcloric, după cum *Luceafărul* va arăta la ce înălțimi poate fi adusă osatura unui basm relativ comun, ce avînturi ale fanteziei poate înlesni un asemenea teren și la ce simboluri estetic-filozofice ajunge poetul care știe să le utilizeze și umple de o nouă viață. De notat că prin *Făt-Frumos din lacrimă* Eminescu deschide și perspectiva unei literaturi fantastice de inspirație folclorică. Stimulat de el, Ioan Slavici va da cîteva scrieri semnificative (*Zina Zorilor*, *Păcală în satul lui*, *Spaima zmeilor*, *Florița din codru* etc.), intrate în fondul de bază al operei lui, ca și în cel al literaturii naționale de această factură. Tot la îndemnul lui Eminescu a abordat domeniul, cu extraordinar succes, Ion Creangă. Sigur, oricîte variante folclorice se vor putea găsi (și există destule) la capodopere ca *Povestea lui Harap Alb*, *Soacra cu trei nurori*, *Dănilă Prepeleac*, *Povestea porcului*, *Ivan Turbincă* sau *Povestea lui Stan Pățitu*, nici una nu le va putea umbri în vreun fel. Dar problema nici nu trebuie pusă astfel, fiind vorba de creații paralele, ale căror subiecte și motive pot fi uneori comune sau concrescute. După cum în basmul popular contează *varianta*, în cel cult decisiv este harul scriitorului. Altfel, pentru *Kir Ianulea* al lui Caragiale putem alerga la *Belphegor* al lui Machiaveli, la prototipurile italiene și orientale ale acestuia, la *Țiganiada* lui Ion Budai-Deleanu, ori la unele basme cu circulație românească, aproape toate învederînd neașteptate similitudini, în afara uneia — anume cea privitoare la tratarea literară și viziunea estetică proprie fiecărui

text în parte, unde Caragiale este în afara oricărei conurențe. Exercițiul e util fără îndoială, însă fără a confunda planurile, cum a făcut, între alții, Jean Boutière cu basmele lui Creangă, nedepășind aproape deloc tematica către valoarea lor artistică. Altfel, temeliile folclorice sau semnificative asemănări și coincidențe găsim destule la Goethe și Pușkin, la Mickiewicz, Madách și la alții sau în basme, povestiri și nuvele de Barbu Ștefănescu Delavrancea, G. Coșbuc, I. Al. Brătescu-Voinești, Mihail Sadoveanu, V. Voiculescu, Victor Eftimiu, Al. Philippide, George Sidorovici, Ștefan Bănulescu, și mulți alți autori români care s-au lăsat ademeniți de farmecul acestui amplu tezaur, care pe teren național a dat producții de o bogăție ieșită din comun și de o vigoare asemănătoare. Dar fenomenul ne-ar duce la pură statistică, utilă și ea, nici vorbă, însă mai puțin relevantă când e vorba de *natura* acestor scrieri.

Cît privește fondul acestor posibile inspirații din folclor și diversitatea lui, ajunge a spune aici că prin 1965 se inventariaseră în România vreo 250 de tipuri de basme cu animae, aproape 500 de tipuri de basme fantastice și peste 100 de tipuri de basme nuvelistice (pentru a adopta clasificările propuse de specialiști). Trebuie adăugat că, în general, aproape jumătate dintre acestea n-au fost înregistrate în tipologia internațională propusă de Stith Thompson în *The Types of the Folktale* (Helsinki, 1961). Evident, de atunci tipologia românească a fost sporită cu noi date, încît se poate astăzi afirma că aproape 500 de tipuri de basme de circulație sau origine românească așteaptă să fie integrate cercetărilor internaționale de specialitate, modificînd substanțial unele date despre destinul mondial al basmului și despre înfrumusețările lui naționale. Tot astfel, fără a absolutiza, putem avansa opinia că în multe sectoare ale basmului, tezaurul românesc este probabil mai cuprinzător și reprezentativ decît al altor popoare învecinate (maghiari, sîrbocroați, bulgari, albanezi, ucraineni, ruși, polonezi etc.) sau mai îndepărtate. Într-o seamă de cazuri prioritate au, însă, cum e și firesc, alții. A nu se neglija totuși nici împrejurarea că cercetări mai ample s-au efectuat la noi în ultimele decenii, cînd proza populară este (întrucîtva,

cu excepția snoavelor și anecdotelor) în evident declin, concurată de alte specii și mai ales de radio, cinematograf, carte și televizor, care anulează multe din ocaziile propice povestitului sau suplînesc nevoia de basm prin alte mijloace, generînd o nouă mentalitate, inclusiv la copii, mari consumatori de basme, mai ales în ultimele două-trei secole. Căci, altfel, în spiritul tradiției folclorice, povestitul este un fenomen specific maturilor (atît ca emițători cît și ca receptori), ei făcînd să supraviețuiască prin vreme destinul acestei ample specii. Cu toate acestea, deși profund semnificative pentru existența speciei în literatura populară românească, cifrele de mai sus spun mai puțin în legătură cu înfățișările actuale ale fenomenului. Pentru că destule dintre tipurile de mai înainte cunosc încă, în realitatea folclorică, nenumărate variante, ceea ce face ca ele să fie prezente infuz, întocmai ca unele balade, proverbe, zicători și cîntece lirice, în întreaga conștiință românească, în care au pătruns pe cale orală (se cunosc la noi, cu deosebire în mediul rural, destui povestitori care au un repertoriu de 40—60 sau mai multe basme, performanța unora atîngînd un număr de 170, pe care le spun adesea, uneori într-o *sui-generis* competiție cu alții) sau prin intermediul diverselor volume antologice, prelucrări etc.

În vechime, dar cu prelungiri pînă în secolul nostru, era credința că, mai ales în locuințele izolate, trebuie ca în fiecare seară să se spună minimum trei povești care alcătuiau un fel de zonă protectoare împrejurul respectivei incinte, împiedicînd duhurile rele să se apropie. O altă credință, trimițînd direct spre oaia năzdrăvană din *Miorița*, dar cu posibile efecte asupra răspîndirii narațiunilor populare, e aceea că dacă ciobanul poate spune în fiecare seară „de cînd dau oile la berbeci și pînă cînd fată primul miel” cite o poveste (deci cca 150 de povești), atunci unul din miei va fi năzdrăvan și-i va prevesti tot ce se va întîmpla cu el și cu ai lui. Faptul pare a fi caracteristic numai spațiului etnic românesc și el ar constitui una din explicațiile extraordinarei răspîndiri a basmului la noi. Se cunosc chiar cîțiva creatori populari de basme, tributari în mică măsură arsenalului tradițional,

cum sînt însă cei mai mulți colportori, cu tot talentul remarcabil al unora. Pentru basm e de notat, de asemenea, faptul că Hasdeu a propus mult disputată și larg cunoscuta lui teorie privitoare la originea onirică a speciei (avînd în vedere unele asemănări dintre vis și desfășurarea basmelor), neînlăturată cu totul nici astăzi dintre alte posibile explicații genetice (antropologice, magice, totemice etc.).

Basmelor propriu-zise li se cuvin alăturate de îndată legendele, al căror repertoriu la noi este încă mai bogat. Fără a putea face o evaluare exactă, se poate afirma cu certitudine că numărul subiectelor acestora trece de 5000, cel al variantelor fiind practic imposibil de stabilit, deși legendele nu sînt atît de proliferante sub acest aspect, ca basmele, cîntecele lirice sau snoavele, a căror putere de circulație este încă remarcabilă. Explicația acestei bogății constă în aceea că, pe lângă multele legende cosmologice (îmbinînd străvechi elemente păgîne, laice, peste care s-au suprapus cele creștine), pe lângă cele despre felurite ființe și fenomene supranaturale, despre floră și faună, geneza omului, despre sfinți și hagiografie etc., mai fiecare formă de relief, așezare umană românească sau element toponimic are *povestea* sa. Pe urmă, istoria populară e din plin populată cu producții de acest fel. Figuri istorico-legendare (*Domnul de rouă, Leri-împărat, Romănaș* etc.), voievozi și domnitori (*Condeiele lui Vodă, Dragoș Vodă, Negru Vodă, Mircea cel Mare, Ștefan cel mare, Ion Corvin, Vlad Țepeș, Constantin Brîncoveanu, Cuza Vodă* și alții), haiduci (*Pintea, Vasile cel Mare, Dărie, Pătru Mantu, Dragu* etc. — mai toți și eroi de balade sau, în Moldova, de piese de teatru popular), căpetenii de răscoale (*Horia, Iancu* etc., vin să diversifice acest amplu tablou legendar al istoriei, geografiei și „genealogiei” pămînturilor românești și a oamenilor lor. Ele vădesc apoi, singure, dar mai ales în ansamblu cu alte specii, o mare disponibilitate pentru mit și poveste, o putere notabilă de îmblînzire a contrariilor și de mîntuire a spiritului prin cunoaștere și înțelepciune, de convertire (împreună cu snoavele și anecdotele) a eșecului în umor și pilduire, și de transferare a faptelor în simbol și parabolă, unde harul artistic și inteligența pură sînt

singurii stăpîni. Încît, folclorul trebuie văzut nu numai ca plăcere și mijloc de satisfacere a curiozității, ci și ca o modalitate esențială de cutremurare și liniștire înălțătoare a conștiințelor, ca un aliment spiritual de neînlocuit pentru firea acestor oameni, cu ferme înclinații spre polivalență și citire activă și tolerantă a oricărei gramatici de semne, mai ales cînd ele și înseamnă ceva în calea zădărniceii și a agresivității de orice fel (fapt admirabil surprins de Sadoveanu în plina de tîlcuri și de culoare *Creanga de aur*, cu cel de al 33-lea Deceneu al său — primul fiind fostul ucenic și preot al lui Zamolxe). Straturile de spiritualitate pe care stă matca acestor producții se cuvin învecinate, între altele, cu credințele în care nașterea lui Isus e văzută ca un semn al fertilității (la Crăciun se taie, în unele locuri, pentru rodire, „piinea începutului”, după cum în coarnele boilor ce merg primăvara la arat se pun colaci etc.), cu cele în care pămîntul e viu și astrele sînt neamuri cu oamenii, alcătuiind o uriașă familie cosmică, la care am aderat, diferențiindu-ne prin integrare. De unde, solidaritatea motivată cu lumea, cu viața și creația, oricîte jertfe ar presupune aceasta, totul fiind răscumpărat în final de zborul necesar în universalitatea cu care sîntem înfrățiți. Prezente în literatura veche (Neculce, Costin, Cantemir, Radu Popescu etc.) și în cea modernă (Alec-sandri, Bolintineanu, Gane, Coșbuc, Sadoveanu, Voiculescu, George Sidorovici, Ștefan Bănuțescu, Mircea Horia Simionescu etc.), ele constituie totodată și o pînză submergentă a acesteia, răsărind în pagini uneori memorabile.

Vin la rînd snoavele și anecdotele care, alături de calea orală, au cunoscut în ultimii vreo 150 de ani o difuziune extraordinară prin intermediul tiparului. Alcătuiind *La typologie bibliographique des facéties roumaines* (1969), Sabina Cornelia Stroescu a inventariat un număr de 160 de titluri de volume conținînd snoave și anecdote și 341 de periodice care le-au vehiculat (pentru volumul I al *Bibliografiei generale a etnografiei și folclorului românesc*, epoca 1800—1891, s-au despuiat 1791 de publicații periodice!). Astfel s-au putut semna 3029 tipuri de anecdote românești, circulînd în 10.442 de variante

(care însă sînt departe de a însuma tot materialul existent în circulație orală). Dintre acestea numai 307 tipuri sînt calchiabile pe cele internaționale stabilite de Antti-Aarne (în număr de 692), celelalte (2722) fiind, probabil, prin excelență naționale. Strecurate în proza cultă, de la Neculce la Călinescu, Ion Creangă, I. Speranția la Coșbuc, M. Sadoveanu, Agîrbiceanu, Marin Preda, Ion Lăncrănjan și Eugen Barbu, de la Ioan Slavici, Mateiu I. Caragiale, Victor Vlad Delamarina, I. C. Vissarion, Em. Grigorovița, Eusebiu Camilar, Petru Rezuș, Laurențiu Fulga, Dragoș Vișcol și Mircea Radu Iacoban, de la Ion Luca Caragiale și M. Teliman, Ion Popovici Bănățeanul, Tudor Arghezi, Tudor George și pînă la mulți alți prozatori de ieri și de astăzi, snoavele și anecdotele atestă, atît prin răspîndirea, dar mai ales prin originea celor mai multe, echilibrul moral al omului de pe aceste locuri, reacția lui promptă și percutantă la nedreptate și urîțenie, la defecte și monstruoziități, fie acestea prezente în relațiile sociale sau de familie, ținînd de alcătuirea sufletească sau fiziologică, de educație, profesii, ori de vîrstă. Nici o autoritate, fie ea administrativă, religioasă ori laică, bazată pe avere sau pe alte prestigii, nu scapă umorului, ironiei sau satirei populare vehiculate în snoave, anecdote și în mai recente bancuri, dacă se observă vreo abatere de la reguli, de la normal și firesc, de la bunul simț popular, care funcționează constant, necruțător și detașat, indicînd o sănătate morală și o poftă de viață plenară, desfășurată în cuprinzătoare moralitate și toleranță umană. E și explicația marii lor răspîndiri și a productivității lor neconținute, depășind, poate, chiar lirica, nu atît de intens condiționată, totuși, de viață agoreică.

Împreună cu proverbele și zicătorile (folosite ca procedeu de caracterizare, sau pentru marcarea unor situații, între alții, de Anton Pann, Vasile Alecsandri, Hasdeu, Creangă, Odobescu, Panait Istrati, G. Călinescu, Nicolae Velea, D. R. Popescu, N. Istrati, Al. I. Ghilia, întocmai ca Rabelais sau Cervantes), cu strigăturile, cîntecele satirice și poveștile, cu unele piese de teatru popular și cu ghicitorile etc., ele alcătuiesc un cod etic popular în care nu știi dacă să admiri simțul perenității și al relativității, bogăția nuanțelor, forța expresivă, toleranța crea-

toare de valori, puterea de pătrundere a subtilităților psihologice, ori voioșia revărsată și grasă uneori (încă Eusebius din Caesarea observa, în *Pregătire evanghelică*, IV, 7, 7 că sclavii geți și daci „de prin comedii“ sînt „deprinși să-și ascute limba și să spună glume din limba dacică“). voința de echilibru și cunoaștere, harul pedagogic (activ deopotrivă în plan social și individual), îndoiala reflexivă, poanta adesea excepțională, familiaritatea cu lumea și farmecul explicării diverselor ei manifestări — sau toate dintr-o dată.

Un fenomen caracteristic în mare măsură folclorului literar românesc, dar nu numai lui, îl constituie migrarea șabloanelor a formulelor stereotipizate, a „mitemelor“, cum le zice Cl. Lévi-Strauss, a schemelor, motivelor și imaginilor, atît în cadrul aceleiași specii, cît și de la una la alta. Este o expresie a mobilității și funcționalității literaturii populare, a șlefuirii ei artistice și a remarcabilei sale puteri de adaptare la diverse împrejurări ale existenței pe care tinde a o surprinde și exprima complex. Mai mult, așa-zisele specii scurte — proverbul, ghicitoarea, zicătoarea, anecdota, snoava, unele cîntece lirice etc. — circulă uneori integrate în balade, basme, orații, colinde, piese de teatru și în alte producții mai ample, avînd menirea de a pune în evidență diverse situații, conflicte, întîmplări și trăsături morale, de a alterna tonul și a capta atenția receptorilor. Se poate întîmpla cîteodată ca tocmai această recontextare să le salveze din neant, vehiculîndu-le ca scoicile în stîncă. La rîndul lor, și speciile ample interferează ades între ele, mai ales basmul fiind acela ale cărui elemente se insinuează în balade (cu deosebire în cele fantastice), în colinde, orații și chiar în lirie etc. E vorba de diverse șabloane (cei 3 frați din povești, dintre care cel mic mai isteț, îi întîlnim în unele variante ale *Mioriței*), simboluri (zmei, balauri, lei, cerbi etc., prezenți în basme, orații, colinde, descîntece, blesteme, balade), în general de imagini și viziuni care migrează dinspre basm, atestînd, poate, și prioritatea lui genetică, dar și învăluitoarea lui diversitate. Cum sublinia însă într-un rînd G. Călinescu, „frumosul prototipistic al schemelor în sine nu există“, după cum „un unicat nu e un produs folcloric. Numai ceea ce

există prin multe și diseminate variante constituie un document literar. Ceea ce nu se regăsește vertical și orizontal, adică retrospectiv și spațial, e o simplă fantezie. Șabloanele nu sînt geometric identice și se pot schimba. Totuși, umanitățile folclorice care stau la baza lor, sînt stabile", pe temeiul lor înălțîndu-se adesea marile creații.

Cît privește lirica, unitatea ei e mai puțin tributară stereotipiilor decît cea a altor specii, deși nici aici improvizarea nu e posibilă în afara unui cadru oarecum preexistent. De asemenea, spre deosebire de celelalte secțiuni ale literaturii populare, atestările sînt aici ceva mai recente, dincolo de secolul al XVIII-lea numai strict accidentale. Ținînd, însă, seama de amploarea fenomenului și de consistența excepțională pe care a evidențiat-o chiar din momentul cînd a început să i se acorde mai multă atenție, de imposibilitatea măcar a depistării și catalogării, necum a epuizării cunoașterii tuturor manifestărilor lui pînă în contemporaneitate (deși volumele în care a apărut se numără cu sutele, iar în arhive există alte zeci de mii de piese ce urmează a fi publicate) și mai ales de „culoarea” și uneori de însuși fondul liric al multor creații aparținînd altor genuri, atestate anterior (colinde, orații, unele proze epice etc.), precum și de unele imagini ce trimit foarte departe retrospectiv, — putem afirma, fără putîntă de replică, că poezia populară lirică românească are o vechime apreciabilă, urcînd probabil pînă către epoca genezelor acestui neam, dacă nu încă mai sus.

Dacă aplicăm aceeași metodă ca pentru balade, colinde și basme și constatăm, cum sugerează, indirect, cercetările, între alții, ale lui Tache Papahagi (din volumul *Poezia lirică populară*, 1967), că unele subiecte, motive și imagini din acest domeniu sînt comune numai românilor, aromânilor și grecilor (sau au o frecvență reprezentativă la aceste popoare), atunci am putea avansa și ipoteza că respectivele forme de lirică ar fi mai vechi decît momentul sosirii slavilor și altor semînții în zonă, ținînd, prin urmare, de un fond autohton cu o vechime cel puțin bimilenară, din care au fost „aduse” pe românește fără dificultăți. Tot așa s-ar explica originea, persistența și frecvența unor imagini păgîne, ducînd către

vremurile precreștine (creștinismul pătrunzînd, cum se știe, la daco-romani încă în primele secole de după apariția lui). Se știe, apoi, ce vechimi relevă poezia ceremonialului nupțial, a celui funerar sau a celui legat de unele obiceiuri sezoniere și cît de împletit este acolo și chiar consubstanțial epicul cu liricul, care ar fi fost greu să se insinueze în ele tîrziu, cînd ar fi trebuit să spargă și cadrele epico-narative. În fine, cine observă, în cadrul mării diversități a liricii populare românești, locul pe care îl ocupă imaginea codrului, a vieții pastorale, a naturii și sentimentelor noastre fundamentale (iubire, noroc, moarte, soartă, bine, rău, dor etc.), poate medita și pe această cale la posibilitatea ca ele să-l fi însoțit și exprimat mereu pe omul acestor locuri. Fondul de bază ține în orice caz de viața țărănească, cu aspectele ei agrare și păstorești. Dar ideea vechimii nu trebuie să ducă în vreun fel la credința îngustării filoanelor în viața modernă și contemporană, la cea de arheologie și arhivă, contrară dinamicii actuale a lucrurilor. De asemenea, nu se atentează astfel la vechimea, probabil cu mult mai mare a altor producții folclorice, cum ar fi cele legate de diverse ceremonialuri, proverbele, basmele etc. ci se subliniază doar împrejurarea că lirismul nu caracterizează doar omul relativ modern al acestui spațiu (și în general omul mai nou), și că, în ansamblul artei, el are nu numai o pondere ci și o desfășurare în timp apreciabilă.

Din amplul evantai al liricii românești, care poate fi distribuită tematic într-una erotică, de înstrăinare, a naturii, socială, de haiducie, a cătăniei, funerară, a blestemurilor, nupțială, de joc și petrecere, a muncii, de leagăn etc., etc. — s-ar desprinde ca profund caracteristică cea subsumabilă *doinei*. Dacă cuvîntul are o etimologie încă în cercetare (făcîndu-se apropieri cu Diana, cu lituanianul *daina*, cu sanscritul și letonul *daiva*, cu avesticul *daena*, cu persanul *danah*, cu irlandezul *dan* etc. dar opîndu-se tot mai mult pentru originea lui dacică sau păstorească autohtonă — propunîndu-se, între altele, un punct eventual de pornire în cîntecul *de oi*), sigur este că starea poetică pe care o numește este profund caracteristică oamenilor din aceste locuri. Există *doine* de dor și jale, de cătănie, haiducie și revoltă, de dragoste și înstră-

inare, de înfrățire cu natura, de singurătate și altele, încît termenul ajunge uneori sinonim cu cel de *lirică*. Explicația constă în nota strict specifică pe care o au multe cîntece lirice românești, în sentimentul care stă la baza lor, atenuînd asperitățile, aprofundînd insondabil puritatea simțirii, delicatețea și gingășia, nuanța statorniciei omului peste toate vicisitudinile. De unde, cariera ei în literatura cultă, mai ales printre marii poeți (Alecsandri, Eminescu, Coșbuc, Arghezi, Voiculescu etc.), care au încercat să surprindă prin intermediul ei forme fundamentale ale simțirii naționale.

Strîns unită cu doina, uneori îngemănată cu ea, e poezia *dorului*. Cuvîntul mai e cunoscut la irlandezi, însă încărcătura lui emoțională, diversitatea contextuală, caracterizează mare parte din structura și existența sufletească a românului. Nostalgie, dorință, aspirație spre absolut, jale, neliniște, apăsare sufletească etc., marchează cîteva dintre coordonatele acestui sentiment românesc, aproape inefabil, cu toată marea lui cuprindere. Același sentiment poate fi depistat adesea pe parcursul întregii noastre lirici culte, unde înfățișările lui sînt aproape la fel de diverse. În fond, lirica română modernă este de neconceput și de neînțeles în întreaga ei devenire fără strînse raportări la cea populară. De la Dosoftei, acest Clément Marot al românilor, care a tradus adaptîndu-i *Psalmii* lui David în ritm apropiat de cel popular, la poeții Văcărești, la Heliade Rădulescu, autor, cum se știe, al unei mari poezii inspirate de mitul românesc erotic al *Sburătorului*, la Alecsandri, pe care descoperirea poeziei populare l-a determinat să renunțe a mai scrie versuri în limba franceză, la Eminescu, a cărui poezie are profunde îngemănări cu cea populară (poetul recurgînd uneori la subtile și semnificative parafraze), la Coșbuc (creator al unei viziuni lirice întemeiate ades pe cea populară), la Arghezi, Blaga, Barbu, Voiculescu, Cotruș, Beniuc, Bogza, Vesper, Doinaș, Ana Blandiana, Ioan Alexandru și la mulți alții se poate semnala o prezență continuă a lirismului popular, a motivelor, imaginilor, subiectelor acestuia, care condiționează din adînc și configurează specific poezia română modernă. Dacă narațiunile s-au infuzat frecvent în proza cultă, dacă ele-

mente ale teatrului popular sînt prezente în dramaturgie (mai ales la începuturile acesteia și în chip semnificativ la Alecsandri), dacă alte specii sînt mereu reinvestigate și exploatate în diverse scrieri, lirismul popular depășește aceste date, integrîndu-se organic în cel cult, conformîndu-l și potențîndu-i chipul de a vedea și întui lumea, calitatea lui funciară. O explicație trebuie căutată și în preeminența coordonatei lirice a sufletului românesc, dublat de înțelepciune, simț al nuanțelor și al măsurii, care-i dau acel sigiliu unic.

Pe lîngă speciile lirice menționate mai sus, se cuvine amintită ampla poezie a vîrstelor sau a diverselor obiceiuri și ceremonialurilor, unele implicînd organic adevărați nuclei continuu generativi. Există un folclor al copiilor și mai ales pentru copii (cu deosebire cîntecele de leagăn, „exploatate“ în cîteva rînduri de Arghezi, de Teofilpianu etc.), ca și unul legat de momentul nașterii și botezului acestora, cînd doinele, cîntecele augurale, descîntecele sînt la largul lor. Erotica vîrstei nubile și a celei mature, cu nemai pomenita ei diversitate, lirica privind vîrsta înaintată și cea legată de pragul ultim al vieții, aproape funerară, are iarăși însemnătatea ei în acest tablou de ansamblu. Peste acestea se suprapun cîntecele nupțiale de încîntătoare diversitate, marcînd momentele pregătitoare ale nunții și mai cu seamă ampla desfășurare a acesteia (există uneori pe durata a 3—4 zile), cînd mai fiecare etapă presupune necondiționat prezența cîntecului, a doinei, a strigăturii, a liricii epigramatice, chiar a descîntecului, a altor specii mai mărunte, toate alcătuiind un soi de cod de inițiere și protecție a tinerilor căsătoriți, un mijloc de lansare a acestora în noua etapă a vieții, căreia nu i se uită mai nici una dintre coordonatele esențiale. E un prilej de revărsare și înflorire a sufletelor, cînd structura lor lirică pare a condiționa totul din cele mai profunde straturi. Este un moment fundamental al existenței omului, unul dintre cele mai însemnate din cîteva în care este protagonist (la naștere și înmormîntare prezența celui în cauză e doar simbolică), iar obștea face totul, inclusiv pe calea liricii, pentru a-i da amploarea, gravitatea și dimensiunea existențială necesară. Astfel se explică de ce

moartea cuiva înainte de nuntire este socotită în mentalitatea populară o gravă neîmplinire, recurgându-se uneori (ca și în *Miorița*) la o „nuntă“ fictivă, mortul fiind însoțit pe ultimul drum (cum se mai întâmplă uneori în Bucovina) de o mireasă sau un mire simbolic, ca și de cei ce-ar fi putut să-i fie tovarăși apropiați la nunta lui, îmbrăcați în haine adecvate nunții și nu înmormintării. Unele cîntece de nuntă dobîndesc atunci o sfișitoare tonalitate de bocet (dealtfel, și la nuntă există momente cînd cîntecul de jale e impresionant de percutant, pe fondul voioșiei generale, mai ales în cele marcînd despărțirea mirilor — cu deosebire a miresei — de vechelor condiție, de părinți, de vechile obiceiuri, ca și pregătirea pentru cele viitoare, nu fără anume nelinșite, fie ea și admirabilă simulată, tocmai prin intermediul cîntecelor lirice, al căror repertoriu este atît de bogat încît *trebuie* să poată susține întregul ceremonial, fie el și cu durata de minimum o zi și o noapte).

Înmormîntarea e iarăși o sursă deosebită de lirism. Cel mai semnificativ este bocetul propriu-zis, ale cărui rădăcini coboară pînă în antichitatea timpurie. I se adaugă excepționalele *cîntece ale bradului* (în multe zone se taie un brad din munte și se depune la capul mortului și pe mormînt, simbolizîndu-se astfel prezența pomului vieții, văzut și ca un fel de *axis mundi*, de care mortul nu e îndepărtat), de un tragism simplu și ritmat în sincope, prin care se sugerează și participarea simbolică a naturii la jalea celor în cauză, durerea ei după cel dispărut, primirea aceluia în sinul ei și deci salvarea lui de sub zodia aneantizării, inacceptabilă în mentalitatea populară românească. Sînt apoi *cîntecele zorilor*, prin care se cere zilei să întîrzie, pentru ca mortul să mai poată „sta“ cu cei vii și să aibă timp pentru a-și „pregăti“ ultima „călătorie“ de aici, căci „dincolo“ îl așteaptă altele, unele pline de înfricoșătoare piedici, nedumeriri și necunoscuturi, pentru străbaterea cărora se „cere“ îndelungă inițiere sau măcar trează cumpănire, în legătură cu care cei din preajmă încearcă să-l „prevină“ și „ajute“, în cadrul ceremonialului de trei zile de dinaintea pornirii lui pe noile căi. Soare, lună, stele, diverse forțe oculte ale existenței, ființe miraculoase sînt invocate

pentru a contribui la călătoria fără peripeții a mortului și la „așezarea“ lui cuvenită în lumea de dincolo : „Zorilor, zorilor / Voi surorilor, / Voi să nu pripiți / Să ne năvăliți, / Pînă și-o găti, / Dalbul de pribeag, / Un car cărător, / Doi boi trăgători, / Că e călător / Dintr-o lume / Într-altă lume, / Dintr-o țară / În altă țară. / Din țara cu dor / În cea fără dor, / Din țara cu milă / În cea fără milă“ etc.

Odată ajuns „acolo“, mortul nu e abandonat vreme îndelungată. În Oltenia, după slujaba și masa ceremonială de 40 de zile, i se trimit pe apa curgătoare cea mai apropiată, în bocete sfișietoare, colaci împodobiti cu flori și luminări aprinse, așezați pe bucățele de lemn ca să plutească (în general pomenirea mortilor cuprinde o perioadă de 7 ani, dar la marile sărbători și praznice sînt evocați și „pomeniți“ și peste 2—3 generații). Surprindem din nou o zare în lumina căreia lirismul funerar românesc (oarecum pe cale de reducere ca forță de proliferare și circulație) atestă aceleași străvechimi ale omului de aici, o mare familiaritate cu natura și puterile ei, capacitatea de „îmblînzire“ a existenței și de proiectare a ei în simbol, care-i asigură acestuia o verticalitate și o demnitate înfrățită cu cosmosul și cu semenii în multe privințe exemplară. Alecsandri, Eminescu, Slavici, Coșbuc, Sadoveanu (în *Baltagul* și în alte scrieri), Rebreanu, Agîrbiceanu, Blaga, Voiculescu, Mircea Streinul, Pavel Dan, Camilar, Vesper, Anania, Bănulescu, D. R. Popescu, Lăncrănjan, George Sidorovici (*Dalbul pribeag*), Vasile Andru și mulți alții vor exploata acest filon al sufletului românesc.

Dacă literatura legată de naștere și înmormîntare este prin excelență lirică, cea implicată ceremonialului nupțial cunoaște și forme de epică în versuri, cum sînt orațiile (dealtfel diferențele dintre epic și liric în literatura populară sînt doar aproximabile adesea, putîndu-se vorbi de un fundal liric al epicii și de nuclee epice în lirică). Spuse, de regulă, înainte ca mireasa să meargă la cununie sau imediat după aceasta, orațiile „povestesc“ alegoric modul în care fiul de împărat și-a găsit perechea. Pornit la vînătoare (aceeași vînătoare rituală, ca și cea legată de întemeierea statelor, și de alte mari evenimente,

— aici fiind vorba tot de o *intemeiere* — cu rezonanțe străvechi), acesta zărește o căprioară (care, uneori, se metamorfozează în floare, ca și în episoadele nupțiale din basme), ce s-ar fi refugiat în casa respectivă și care trebuie predată mesagerilor săi, altfel putîndu-se ajunge la conflict armat. Această canava, cu elemente de basm și de ritual, de alegorie etc., alternează gravitatea cu umorul, planul fabulos cu cel concret-social, conferind nunții o nouă dimensiune, iar căsătoriei un plus de solemnitate și spectaculos, pentru a-i marca și astfel extraordinara importanță pentru viața celor doi protagoniști, sporind, totodată, coeficientul de participare a obștei la respectivul act. Dacă baladele (care, ca și orațiile, se *zic*, spre deosebire de basme și povești etc., care se spun, cuvîntul *a zice* implicînd și nuanța de recitații sau chiar de cîntec) ce se recită uneori la masa mare, seara, sînt ocazionale, aluzive, întrucîtva „adăugite” ceremonialului nupțial, orațiile (unde și cît se mai spun) sînt chiar constituenți ai acestuia, alternativa lui laică cea mai profundă și semnificativă. Căci, altfel, atît la nuntă, la naștere și înmormîntare, cît și în cadrul diverselor obiceiuri calendaristice păgînitatea este atît de *prezentă*, „eficientă” și organică încît aproape două milenii de practicare a cultului ortodox n-au putut-o scoate din uz (așa, spre a da două exemple în acest sens, Floriile ce se sărbătoresc în duminica premergătoare săptămînii patimilor, își au originea în cultul zeiței Flora, a cărei sărbătoare de primăvară se numea *Floralia-Florilia*, după cum *Rusaliile* amintesc de *Rosalia* sărbătoarea trandafirilor, legată de cultul străvechi al morților etc.). Dimpotrivă, toată această amplă, decisivă și caracteristică păgînitate blindă sau îmblînzită a trebuit tolerată, lăsată să-și implice, în continuare, propria-i sacralitate, poezie și densitate sufletească, în existența acestor oameni, ducînd uneori la incredibile adaptări ale creștinismului la realitățile lor sufletești adînci, nereceptive la dogmă, la opresiune, care nu i-a putut nicîcînd înfrînge, ci au biruit-o și biruit ei, fie și prin revolta devenită inexpugnabilă amărăciune, de care-i plină literatura lor.

Nu mai puțin generatoare de literatură sînt obiceiurile calendaristice, a căror dinamică și reluare la date oare-

cum fixe în fiecare an, înlesnesc și rodarea continuă a textelor, verificarea actualității și șlefuirea lor. Ele marchează, ca și cele legate de viața omului, anumite praguri ale existenței, de unde și polifuncționalitatea lor, o anume ambiguitate și continuă desacralizare, prin alegorizare, recontextare socială și schimbare de mentalitate. Cele mai complexe sînt obiceiurile de iarnă, cînd așezările rurale intră într-un nou contact cu cosmicitatea. Colindele cele de inaugurare a noului an calendaristic, spectacolele de teatru popular prilejuite de acest eveniment : de păpuși — la cehi există o piesă de păpuși avînd ca temă răscoala din 1784 a lui Horia, Cloșca și Crișan ; cu haiduci, spectacolele animaliere (capra, căluțul, turca, ursul, brezaia, buhaiul, carnavalul măștilor), aratul simbolic (amintind de sărbătoare străveche a anului nou primăvara), urăturile copiilor, multe începînd simbolic cu „Bădica Traian...” etc., constituie momente în care fenomenul literar popular este nelipsit și, în multe cazuri, hotărîtor pentru existența respectivului fenomen, pentru aducerea lui continuă în actualitate, care, uneori, îl desmembrează, pervertește și diminuează, dar, la modul ei îl și reconsacră (fapt caracteristic mai tuturor speciilor presupunînd mai mulți actanți sau un auditoriu mai larg). Dacă teatrul cu haiduci (dramatizînd balade haiducești sau antif feudale, ori evenimente din viața unui haiduc local), cel cu *Irozii* (însenare a unor evenimente privind nașterea lui Hristos și a măcelului pus la cale de Irod), ori *Vicleimul* și altele asemenea sînt ceva mai recente, carnavalul animalier, spectacolele cu măști (sînt zone unde masca e folosită și în cadru funerar), colindele și ceremonialurile legate de practicile agricole par a avea o vechime de mai multe ori milenară. Ca literatură, cele mai spectaculoase sînt colindele. Cele de Moș Ajun, vestind iminența nașterii lui Hristos, cele cu *Steaua*, anunțînd nașterea propriu-zisă și peripețiile legate de aceasta, relate în *Biblie* (cu circulație în curs de restrîngere, dar amintind în multe locuri de Christmas-carolsurile engleze), sînt interesante și prin submergența mitologiei profane în cadrul lor (într-unele, la poarta raiului stă de pază un cioban, apar ființe fabuloase etc.). Ele se spun mai ales în : „Ziua de Crăciun / și de Bobotează / cînd

preoții botează / Norod creștinează“, iar Moș Crăciun este înveșmîntat ca un împărat din basme, pe al căror fundal și în al căror spirit sînt „proiectate“ aproape toate aceste scenarii, consolidîndu-și astfel existența în timp : „Între doi umeri ai lui / Lucesc doi luceferi / Dar din față și din dos. / Dar din față ce-alucea ? / Lucea soare cu căldură. / Dar din dos ce mai lucea ? / Lucea luna cu lumina“. Colindele profane reflectă un strat arhaic, în ele fiind prezente ființe de basm, ca leul (fapt specific colindelor românești), sora soarelui, cerbul (uneori Ioan Botezătorul e metamorfozat în cerb), oaia năzdrăvană, dulful mării, boul negru, calul năzdrăvan, fiara codrului, șoimul și alte ființe cu virtuți excepționale, malefice sau benefice. Există și colinde de doliu (pentru casele în care a murit cineva de curînd și care nu pot rămîne „nesacralizate“, nepuse în rînd cu lumea și mai ales nu pot fi lăsate fără apărare un an întreg), colinde de zori (amintind întrucîtva cîntecul zorilor, caracteristic ceremoniului de înmormîntare), substratul cel mai vechi amintind riturile de fertilitate (vezi colindul *Judecata florilor*) și rodire etc., adică o astfel de sacralizare, de punere în oridne normală și de durată a omului în cadrul firii.

Cele mai multe evocă viața păstorească (*Ciobanul și marea*, *Miorița* etc.) și agricolă (*Lauda belșugului*, *Ce-i mai bun pe lume* etc.), ori au în vedere fetele de măritat (*Leagăn de mătase*, *Fată mîndră*, *Răpirea miresei* etc.), feciorul de însurat (*Voinicul și leul*, *Flăcău chipeș călare*, *Voinicul și fiara codrului*, *Cal și fecior nensurat* etc.) sau viața gospodarului (*Bărbatul așteptat acasă*, *Casă mîndră*, *Pereche ferice* etc.), a părinților și copiilor acestora (*Părinții vor să-și vadă pruncii oameni*, *Fecior ajuns printre străini* etc.). Contaminate cu elemente biblice, cânturărești, cu cîntece lirice, balade, orații de nuntă și basme, ele oglindesc multiplu existența, proiectînd-o în fabulos, care le evidențiază din plin arhaitatea și caracterul augural. Se vorbește de „luncile soarelui“, de „prundul mării“, de înfruntarea mării de către berbecii ciobanului, de „calea sus pe lingă cer“ etc., cu o dezinvoltură candidă, o forță metaforică și o familiaritate gravă, sublimată în decorativ, care le sporește farmecul.

Data fiind repetarea lor seculară, canonizată, colindele s-au ermetizat în unele aspecte (ca și descîntecele, ghicitorile, și jocurile pentru copii etc.), iar limba lor conține cuvinte de o vechime apreciabilă, unele ieșite din uz, de un interes considerabil pentru lingviști, din punct de vedere artistic ele situîndu-se la un nivel oricînd comparabil cu cel al poeziei medievale din Occidentul romanic. Dealtfel, fiindcă am pomenit cuvîntul *ermetism*, se cuvine făcută mențiunea globală că se poate vorbi de un *sui-generis* clasicism folcloric (unii cercetători socotindu-l întîiul și profund consolidatul clasicism românesc), de un romantism conținut, de un naturalism și un evident simbolism și expresionism, ba chiar de accente involuntar moderniste, caracteristice literaturii noastre populare și coincidente cu cea cultă (nu cronologic, ci substanțial), împrejurări de natură a releva diversitatea ei incomparabilă și interesul multiplu pe care îl comportă. (În această perspectivă, nu e o întîmplare că un inovator ca Ronsard își menționa originea românească, ori că, în epoca mai nouă, pămîntul românesc a dat creatori de direcții cu efecte în mai multe literaturi, ca Dimitrie și Antioh Cantemir, Nicolae Iorga, Tristan Tzara, Eugène Ionesco, Paul Celan, ori „letristul“ Isidore Isou, spre a nu aminti pentru alte domenii decît pe Brâncuși).

Nu mai puțin fabuloase sînt variantele *Plugușorului*, evocînd muncile agricole și belșugul lor și amintind, probabil, ceremonia primei brazde trase de șeful obștei patriarhale. Dinamice, pline de umor, proiectînd totul într-o zare de revărsare a unui inepuizabil corn al abundenței agricole, plugușoarele prilejuiesc unul dintre cele mai gustate spectacole populare, în care epicul și liricul, solemnul și aluzivul, alegoria și ironia se împletesc în producții versificate, de o plastică oricînd relevabilă. Texte subsumabile în chip notabil literaturii mai produc *Paparudele* (practică de invocare a ploii, amintind, după Roman Jakobson de zeul Perum, după cum Iene Caloiene din *Caloianul*, ar putea aminti, după etnologul suedez Waldemar Lingman, de mitul lui Tamus sau Marduk și chiar de riturile lui Osiris), evidențiind aceeași tendință de

bunăstare și de dominare a forțelor oarbe ale naturii, *Cîntecul cununii* (cîntec de elogiare a secerișului și belsugului agricol) și altele cîteva (*Sorcova*, *Vasilca*, *Cîntecul lui Lazăr*, *Drăgaica* etc.), în general pe cale de dispariție, dar importante pentru deducerea complexă a ogîndirii evolutive a spiritualității românești în literatura populară sau a originilor ei (e cazul, între altele, al *Cîntecului lui Lazăr*, inițial rit de fecunditate în spațiul carpato-danubiano-balcanic, contaminat cu cultul morților și cu practicile nupțiale, fără a-i șterge cu totul înțeleșurile inițiale apotropaice, peste care s-a suprapus motivul biblic al lui Lazăr înviat din morți, dobîndind cu timpul caracter distractiv și devenind mijloc de a aduna daruri).

Cum am mai spus, acest tablou rezumativ, întocmit și în perspectiva diverselor întretăieri dintre literatura populară și cea cultă, a sacrificat foarte mult din alcătuirea lăuntrică a celei dintîi. El trebuie privit totuși și ca o încercare de a puncta coeficientul de participare locală (căci, zonal, folclorul românesc are încă un mare număr de nuanțe în plus) și națională la cultura universală. Nu e vorba de vreo obstinare în a ne ridica deasupra altora, ci de implicarea necesară în cultura lumii a acestui sector de artă literară, fără a cărui cunoaștere imaginea aceleia ar fi incompletă. Cîntecul prin care spiritualitatea românească se rotește în eternitate și se semnalează altora în neconținută sa devenire este constituit dintr-o multitudine de straturi de artă pe care generațiile succesive le-au chestionat și îmbogățit, selectat și uneori simplificat și chiar deteriorat, uitat ori pervertit în procesul de adaptare firească la noile complexități social-istorice și etno-culturale, transmițîndu-le urmașilor, între care, la loc de frunte se situează artiștii, gînditorii și scriitorii ultimelor veacuri, care i-au conferit o nouă atestare și un nou demers existențial. Descoperirea acestui specific al universalității românești existent difuz în folclor, a faptului că e conținută în acesta o cultură complexă și completă, ca proiecție esențială asupra existenței, va înlesni și mai justa percepere a celei moderne. Căci, fiind secole de-a rîndul singura manifestare a oamenilor de pe aceste locuri, literatura popu-

lară a continuat apoi să ființeze în paralel și în contact cu cea cultă, devenind o sursă de bază a acesteia și tonificîndu-se, din cînd în cînd, la rîndu-i, prin legăturile cu ea, cum se întîmplă mai ales în contemporaneitate. Iradiînd către alții (maghiari, turci, bulgari, sîrbocroați, ruși, ucraineni, polonezi, germani, italieni, albanezi etc.), primind de la mulți sau asemănîndu-se cu ei pînă la a da impresia de împrumut, literatura populară românească s-a aflat constant într-o semnificativă deschidere spre lume, prin care și-a verificat și consolidat modul de a-l întări pe om în diversele lui confruntări, de a popula universul cu semne și simboluri, prin care existența să nu cunoască goluri, alunecări primejdioase ori inadmisibilă stagnare. Această necesitate de a *numi* totul, îmbinată cu reflexivitatea melancolică și eficientă, cu sentimentul edificării prin sacrificiu, al libertății condiționate și generatoare de viață și creație și cu acela că totul are un rost, o explicație și o devenire, conferă literaturii populare românești și o anume „modernitate“, o forță prefiguratoare a celei culte, îngemănîndu-se în multe privințe cu ea și chiar premodelînd-o multă vreme în substanța ei. Străveche (căci unde-i sincretism și ritualitate e și străvechime) și contemporană, pasivă și dinamică, tinzînd a sincroniza conștiințele unei comunități profund unitare sub raportul etnicității și al duratei prin vremuri și a le ține în stare de veghe creatoare, prin care să-și semnaleze prezența și să împruțineze necunoașterea în lume, caracterizată printr-o mare și discretă tensiune interioară și un unic proces de tipologizare și simultană diversificare a datelor existenței, immortalizate într-un număr apreciabil de capodopere, literatura română populară trebuie văzută și ca o biruință a spiritului uman, un ghid al lui către sine însuși și către necunoscutul cu care se află mereu față în față.

1981

Cîntecul popular de dragoste

Cîntecul popular de dragoste sau doina de dragoste, cum i se mai zice, extinzînd oarecum înţelesul acesteia din urmă, cunoaşte la noi o expansiune în timp şi-n spaţiu, în ţesătura altor genuri şi specii ale literaturii populare şi, mai recent, culte, care fac din el un domeniul artistic demn de tot interesul. În ce priveşte vechimea lui pe acest teritoriu, putem presupune că aceasta (ca şi a altor specii folclorice) o întrece chiar şi pe cea a poporului român însuşi, în sensul că generaţiile de dinainte de noi şi-au îngînat, probabil, şi ele simţirile de această natură cu cîntece prin care-şi mărturiseau avînturile şi domolirile erotice, sfîelile şi regretele, îndrăznelile şi gîndurile, iluziile şi visurile ce le înfloreau în preajma fiinţei iubite şi în legătură cu ea. Sigur, mărturiile ce ne vin dintr-o asemenea străvechime sînt puţine şi, cele mai multe, indirecte. Dar cine-şi aruncă ochiul asupra cîte unei statuete de bărbat sau de femeie tînără, peste felurite podoabe şi alte obiecte ce-ar putea sugera trepte şi ipostaze ale apropierei dintre componenţii unui cuplu sau ale nenumăratelor suişuri şi coborîşuri, regroupări şi rupturi ale relaţiilor dintre aceştia — conservate în pămînturile de aici ca teste ale existenţei umane de dinainte de a fi româneşti, nu va putea să nu audă, de se va fi gîndit la ele, şi şoaptele vorbelor, murmurul mîngîierilor, cadenţele unor versuri, neînţelese ca sintagme, dar previzibile ca sens general şi uneori ca nuanţă. Să nu uităm, apoi, pentru farmecul lucrurilor, că Orfeu era fiul lui Oeagrus, regele Traciei, şi al muzei Caliope (fiica lui Zeus şi a Mnemosinei, inspiratoarea

poeziei, e drept, îndeosebi, a celei epice; dar legenda spune că toate muzele s-ar fi născut în Tracia, în Pieria, deci şi Euterpe, muza poeziei lirice, şi Erato, cea a poeziei erotice). Iar Orfeu, după ce-a ieşit singur din infern, fiindcă cedase bănuiei că aceea care-l urmează smulsă zeilor subpămînteni prin vraja cîntecului său divin, nu e Euridice, ar fi fost sfîşiat de femeile trace pentru că s-a încumetat a nu le împărtăşi dragostea lor pătimaşă. Cum rămăşiţe asemănătoare de fapte şi legende, de obiecte şi alte însemne mai pot fi evocate, e greu a crede că oamenii ce-au gravitat, oricît de departe, în jurul unor asemenea simboluri erotice şi în al altora (să nu-i uităm pe ceilalţi mari cîntăreţi ai tracilor — Musaios, Tamiris etc.) nu aveau şi cîntece pe măsură, din care, apoi, măcar o parte vor fi trecut, în vremea formării limbii şi poporului român, ca zestre firească pentru urmaşi, reîmprospătată în noul idiom şi venite, poate, măcar în parte, printre sunetele lui, pînă către miezul actualităţii, ai cărei fii vor fi murmurînd, învăţată, şi expresia nouă a vreunei emoţii, reluată mereu tocmai din acele abia întrezărite vremi, fără a o şti sau a simţi nevoia s-o ştie.

Nu-i lipsit de interes, de asemenea, a aluneca o clipă cu gîndul pe sub zarea fantomatică a cîtorva cuvinte venite sau care par numai păstrate în română din fondul autohton străvechi, chiar dacă ele nu ne dau relaţii directe în acest sens şi sînt oarecum constrînse pe vreo latură spre a corespunde la cele încercate aici. Însă, poate fi reţinut faptul că termeni apţi a fi utilizaţi în cine ştie ce împrejurări pe un asemenea teren, precum *băiat*, *brîu*, *bucura* (care în albaneză înseamnă frumos), *buză* (cf. polonezul *buziak* = sărutare), *fluier*, *mire*, *moş*, *mugure*, *pîriu*, *trişcă*, *a se uita*, *zestre* şi încă altele cîteva întîlnite în astfel de cîntece, provin din străvechiul şi foarte plasticul, se pare, fond autohton, traco-geto-dacic, trecut în parte în limba noastră. Încît, cu ele putem presupune a fi pătruns în româneşte şi ceva din „focul inimii” exprimat al celor ce le rosteau.

Acceptînd deci, posibilitatea vechimii multimilenare a cîntecului de dragoste pe aceste locuri (indiferent dacă i se va fi zis *doină* din străvechime, cum e cel mai de

crezut, ori numai după formarea limbii române sau chiar și mai târziu, cum e mai puțin probabil, dar când putem presupune o repotențare a termenului) și înrudirea lui cu o parte însemnată a celui de dor (parte care i se și subsumează în fapt, diferențiindu-se de cîntecele dorului de țară, de părinți, de copii, de libertate etc.), s-ar putea adăuga mențiunea că în literatura populară românească, ca și în cea a altor popoare, dealtfel, dragostea e exprimată atît prin cîntece care o vizează direct, constituite întrucîtva într-o specie de sine stătătoare, cît și în cadrul altor sectoare ale ei, unde aceasta e mai mult o prezență difuză, dar nu mai puțin substanțială. Ba, punînd faptele într-o ipotetică balanță, s-ar putea să constatăm că tocmai cîntecele oarecum specializate de dor și dragoste atîrnă mai ușor. Numai că recolta de pe celălalt taler al balanței s-ar prezenta, probabil, totuși, calitativ, ca pietrele (unele excepțional strălucitoare, șlefuite și expresive) față de mozaicul pe care, binecuvîntate de harul configurării al meșterului, îl întrupează din cînd în cînd. Este, de fapt, o situație mai generală în folclor, unde speciile și genurile au fost transpuse, de regulă, dinafară, poporul gîndind lucrurile puțin în altă perspectivă și cu o altă finalitate (căci altfel literatura populară s-ar pulveriza în cea cultă, ceea ce pînă acum, la noi, nu-i de constatat decît accidental și nu prea convingător). Așa se face că dăm peste destule elemente de basm în baladă, peste chiote lirice în balade și basme, peste sensuri erotice în descîntece, peste fragmente baladești (uneori dominante) în teatrul popular și așa mai departe. Nu altul e cazul literaturii de dragoste, de-ale cărei elemente întîlnim, nuanțate adecvat, destule în basme (în majoritatea acestora consumîndu-se central o aventură erotică), în descîntece (există descîntece de dragoste, unele de un patetism sublim), în colinde (mai ales în cele de fată și de flăcău), în balade (vezi *Soarele și luna* și *Chira Chiralina* sau fragmente din cele aparținînd ciclului nuvelistic, spre exemplu), în bocete (cele de fată și de flăcău, unele simulînd cu gravitate „lumirea“), în literatura populară de ceremonial (îndeosebi în cea legată de nuntă, dar și în teatrul cu haiduci și în altele), în povești, snoave și anecdote, în strigături (unde există

un lot masiv de versuri dedicate expres dragostei și pe care numai destinația lor precisă le face să nu fie reținute direct în categoria cîntecelor de dragoste, deși unele din cele din urmă se aud și la hore iar din cele dintîi și în afara jocurilor), în cîntecele de dor și jale, de haiducie și cătănie etc. în fond în aproape întreaga arie a literaturii noastre populare.

Se întrevide în această stare de lucruri încă un argument posibil în legătură cu vechimea apreciabilă a cîntecului de această factură, pe care timpul l-a putut duce la atîta diversitate de întruchipări, la o asemenea penetrație în mai toate celelalte sectoare ale literaturii noastre populare (de la proverb și cimilitură, la exorcisme și viziuni literare cosmogonice, pe lîngă cele amintite mai sus), paralel cu constituirea unui domeniu al lor aparte, asupra cărora atenția cade în primul rînd, cînd se avansează pe un asemenea teren. Tot pe un astfel de temei putem presupune că printre sunetele lirismului nostru actual se vor fi păstrînd, măcar ca-n palimpseste, și ecouri ale celui străvechi, din care o parte oarecare va fi trecut în română, în cuvintele căreia s-a infuzat, venind, necunoscut, pînă la noi. Încît, în prospețimea unor cîntece de dragoste rostite astăzi se rerostește într-aname fel și ceva din atitudinea de totdeauna a oamenilor din spațiul carpato-dunărean și, poate, dintr-unul încă mai larg, într-o sinteză specifică de etern, istoric, și actual, de universal și parfum al locului, de individual semnificativ și reprezentativ pentru colectivitatea care consacră și-și asumează, ștergînd în mare măsură accidentalul. Ne aflăm astfel pe un teren pe care, istoric și spațial, se poate presupune o corespundere și o consonanță definitorie pentru ființa noastră etnică cea mai adîncă.

În vederea exprimării convingătoare a stadiului și intensității acestui sentiment, poetul popular pune la contribuție cele mai diverse elemente ale lumii înconjurătoare, de la lună, soare și stele, pînă la umilele obiecte ale vieții domestice, configurîndu-ne, paralel cu credințele lui despre dor și dragoste, despre rostul și devenirea semnificativă a acestora, și un tablou dintre cele mai convingătoare al existenței noastre între cer și pămînt. Sigur, nicăieri nu dăm peste caracterizarea directă a de-

taliilor universului, întrucît ele intră în competiție mai ales în măsura în care sugerează dimensiunile și devenirea dorului și a dragostei.

Astfel, stelele, de pildă, sînt multe, strălucitoare, frumoase, mari și mici, blînde, dar și „părăsite“ și, cum e firesc, pier pînă la ziuă etc. În lumina lor difuză iubitul pare „floare din cunună“, „cruce de mărgele“, după cum „Nu-i alta ca mîndra mea. / Numai pe cer este o stea / Care seamănă cu ea“. Este și o stea a „stelilor, / Ursătoarea fetelor“. Tot așa, cerul e mare, are față, e plin de stele prin care se trimite „multă jale“ iubitelui sau iubitei de departe, uneori se scrie pe el forța iubirii, se urmărește drumul celui drag și așa mai departe. Mai frecventă e luna, care e luminoasă, „se culcă“ și răsare, pe ea se poate trimite „voie bună“, se poate chema iubitul (cînd nu-i chemat pe stele sau pe soare) și e preferată în nor, ca „să mă duc unde mi-e dor“. Ca și la marii romantici, între care, la noi, în primul rînd, Eminescu, luna e martora mai statornică a dragostei, fiindcă „Eu răsar în miez de noapte / Și văd dragostele toate“, spre deosebire de soare, care „vrea să jure / Că nu-i dragoste pe lume“. Ca simboluri, luna e reprezentanta feminității, soarele întruchipînd virilitatea, temperamentul focos, atît de frecvent evocat în poezia lui Călinescu, bunăoară, ajunsă și ea la un convenționalism rafinat, vicinal celui al multora dintre poeziile populare cu temă erotică.

Ca simboluri meteorologice menite a marca felurite ipostaze ale dorului și dragostei, fluctuația lor, înțîlnim mai des negura, ploaia, tunetul, trăsnetul, ninsoarea, furtunile, vîntul (pe care se trimite „cite-un cuvînt“), bruma, boarea de lumină, bura, toate puse la contribuție spre a sugera plastic și a plasa într-o atmosferă caracteristică variabilitatea nesfîrșită, în concret, a acestor sentimente și a stărilor provocate de ele. Din aceeași nevoie presantă de concret, de cadru adecvat, au pătruns în cîntecul nostru de dragoste destule elemente ale reliefului (munți, văi, dealuri, lunci, cîmpuri — uneori cuprinse de ceață — rîuri, șesuri etc.), încît, citindu-le cu un ochi receptiv și ascultîndu-le muzicalitatea cu o ureche avizată, putem încheia un tablou general al patriei noastre, sublimat cu mare discreție pînă și în astfel

de piese, concomitent cu imaginea unor priveliști ideale sau vitregitoare, după caz, în care se desfășoară acest complex sentiment. Dacă adăugăm izvoarele, bălțile, dumbrăvile, colnicele, care sînt martore sau locuri de desfășurare a dragostei, opreliști ale comunicării dintre iubiți, prilejuri de aducere-aminte ori de îndemn la fuga în lume, relieful evocat cîștigă în concretețe, ca și versurile erotice în care-i contras, făcîndu-le mai consistente. Pămîntul dorului și dragostei e brăzdat, ca și cel al țării, de poteci și drumuri, pe care vine sau merge dragostea și dorul, se află piedici sau locuri de popas, se apropie sau se îndepărtează unul din cei doi iubiți, ale căror sentimente parcurg ele însele un drum mai mult sau mai puțin accidentat.

Dar lucrurile merg încă mai departe și cine are iluzia că în poezia populară cam totul se rezumă la „frunză verde“ și la alte cîteva banale epitete florale, poate avea surpriza de a descoperi, pe lângă genericele flori, codru, pădure, iarbă etc., o diversitate florală echivalabilă cu cea a meridianului nostru însuși. Există chiar o „floricică a dragostei“, care „crește-n fundul grădinii“, alături de ea întîmpinîndu-ne, dintre florile cultivate, trandafirii, lealeaua, lămîița, crinul, bujorul, busuiocul, crăița, viorelele, micșunelele, pelinița, nalba, iedera, mușcata, măgheranul, gherghina, garofița, samulastra și multe altele, într-un elan al împodobirii iubiților și cadrului lor erotic, al transferului de culori și miroazne, excepțional, atît în sine, cît și în chipul de a surprinde elementele vieții curente. Flăcăul e comparat, de regulă, cu copaci ca bradul, fagul, gorunul, teiul, alunul, plopul, stejarul, cu pomi ca nucul, prunul, cireșul, în general cu flora înaltă, dreaptă, cu copacii maiestuoși ce cresc deopotrivă singuratici și în codru, spre a i se sublinia voinicia și demnitatea, vederea „largă“ asupra lumii, zveltețea lui. Fata e asemănată cu elementele amintite ale florei cultivate, dar și cu unele aparținînd celei sălbatice (rugul de mure, răsura, zmeura, sipica, stînjenea, cucuta, odoleanul, rozmarinul, romanița, negara, urzica), care mai sînt menite a sublinia și intensitatea și fazele, efectele dorului și dragostei asupra fetei, uneori greul drum al împlinirii

lor, înfiorările, neliniștile și deznădejile ei, cel mai des sugerînd însă și triumful obținut.

Nu altul e cazul faunei, din care circulă mai frecvent în acest univers ursul, lupul, îndeosebi calul (murg, alb, sur, negru, preferîndu-se cel ce calcă-n „pas lupește“), apoi boul, vaca, oaia, mielul, cîinele, șarpele (al cărui venin e mai slab uneori decît cel „dulce“ al dragostei), peștii, cucul, mierla, păunul, rîndunica (comparată, în stol, „cu dragostele mele“), privighetoarea și o ciudată „pasăre de-argint / Cu penele de vînt“, în general păsările avînd rolul de agenți de comunicare, alături de lună, stele, soare, vînt etc.

Iubiții se zăresc printre pomi, pe luncă, prin țărini, pe margini de apă, pe lingă șură, prin curte, pe la grajd, pe fereastră, în ușă, în prag etc. și se întîlnesc, cînd n-au la îndemînă mult cîntatul cadru natural, prin ocol, la gard, dar mai ales la pîrleaz și la poartă, ce sînt văzute și ca loc de întîmpinare, dar și, ultima îndeosebi, ca obstacol simbolic al iubitei, care n-o poate depăși în afară, și al „mîndrului“, mereu ținut în jocul ei. Cînd intră în casă, acolo „arde lumina-ncet“, este un pătuc în care de obicei unul din ei doarme numai cu dorul celuilalt, așteptînd „lumina“ și „întemeierea“ vieții lor în doi. Împreună cu celelalte obiecte și podoabe curente în existența populară, acestea dau sugestia plinătății vieții, a robusteții și spiritului realist, avînd astfel rol multiplu în acest context al vieții.

Dintre ocupațiile profesate de iubiți sau la care se face aluzie în cîntecele respective, agricultura predomină, fiind urmată imediat de păstorit și mai rar de pescuit, vînat și altele. În detalii, dăm peste aluzii la arat, semănat, răsădit, plivit, secerat, măcinat, frămîntat, coptul pîinii etc. ori auzim pomenindu-se de muls, pascut oile, cosit, făcutul stogurilor, de cărăușie, de înălbitul pînzei, cusut, de micul comerț, de tăiatul pădurilor, de facerea brînzei, a cașului și a urdei, de leacuri și tămăduiri, de ceterași și alți muzicanți, înconjurîndu-ne, în fond, aici, ca și în alte sectoare ale literaturii populare, date din întregul nostru univers social tradițional. Astfel, diafanitățile și finețurile psihologice peste care dăm adesea în cîntecele românești de dragoste și de dor, aluziile

rafinat și alegorizările neașteptate, surprinzătoarele jocuri de imagini și intuiții de stări, sentimente și situații, sînt crescute dintr-un prea plin al vieții și într-un cadru biologic și social trasat în mai toate aspectele lui tradiționale cu un belșug și un har neașteptat, totul fiind însă adus în același timp într-o perspectivă existențială extraordinară.

Într-un asemenea cadru, de rară vitalitate, dar și plin de suavități, mult mai divers și detaliat în concret, iubiții au ei înșiși elanul de a se întrevădea o clipă, ca stele, dar, cum acestea sînt „părăsite“, se optează pentru „două flori înflorite : / Una-i ea și una-s eu, / Dorul ei și dorul meu“. Sau, el e cît un brad, iar ea „lingă brad, o floricea / Ca mine de cinășea“, gura li-e izvor, ei nu se mai pot uita, iar dacă-și prevăd cumva sfîrșitul, atunci nu se pot imagina despărțiți nici dincolo de moarte, ci : „Pe mormîntu nost'să crească : / Un ruguț și-o floare-albastură. / Cînd ruguțul se întinde / Pă floare o a cuprinde, / Ca să vadă orișicine / Că ne-am iubit tare bine. / Să vadă tătă lumea / Cît de tare-i dragostea“. În această perspectivă, nimic nu mai are nici o putere asupra-le și dacă unul din cei doi e separat de celălalt prin depărtări, se taie dealul și pădurea ca să se poată vedea, după cum izolarea impusă, încarcerarea lor chiar, n-are nici un efect durabil : „lăcata-a rugini, / Zidurile-or putrezi, / Eu de-aicea oi ieși / Și noi iară ne-om iubi“.

Scăpați de opreliști, nimic nu-i mai poate stînji și îndrăgostiții își iau ca martori ai nevinovăției și justiției sentimentelor natura însăși, a cărei sancțiune, în sens de consacrare a legăturii lor, le apare ca suficientă, întocmai ca în *Miorița* : „La soare ne-om cununa, / Stelele și brădănașii, / Aceia ne-or fi nuntașii“.

De regulă, dragostea „vine / De la om cu vorbe bune“, iar „Cine prinde-a o cunoaște, / Nu mai doarme cînd e noapte“, ci are impresia a „merge pe drum pe foc“, ori că e cuprins de un fel neașteptat de „eminesciană“ somnolență, deși somnul obișnuit nu e prea tolerat : „Scoală-te și ieși afară / C-am venit și mă duc iară“. Ea debutează cu „Sărutul cel dintîi, / Poamă dulce din cîmpii“, devine boală („Nici o boală nu e grea / Ca dorul și dragostea“), friguri sau rămîne „pustie pe coastă“. De „dorul

puiului, / Pică frunza codrului, / Bujorelu-obrazului, / Răsare-al necazului“. Inima poate arde, „în pară“ cîte trei luni, trei ani sau viața întregă, ori se poate despica sub vraja dorului și a dragostei etc. În momente de exultanță, „iubirile / Cîntă ca păsările / În toate colțurile : / Și pîn lunci și pîn cîmpii, / Și pîn munții cei pustii“. Spre a nu se despărți, cei doi imaginează chiar un lanț extensibil între inimile lor, care le cuprinde și „Între ele cînd se-ntinde / Cu mare foc le aprinde, / Iar cînd s-adună amîndouă, / Atunce parcă le plouă / O răcoreală cu rouă“. Extazul erotic poate merge pînă la moartea aparentă, adică la completa decontextare de restul dateilor vieții : „Se-ntilnește dor cu dor, / Se sărută pînă mor“, căci „Dragostea unde se lasă / De nimica nu-i mai pasă“. Iată, s-ar putea zice, un fel de petrarchism popular, ajuns încă prin Văcărești, Conachi și alții, și în zona cultă.

Ca mediu prielnic se preferă florile, iarba deasă, dar mai ales codrul cu frunză, lunca, dumbrăvile, colnicele și dealurile, crîngurile și orice alt loc ferit de ochii lumii, ai celor gata la vorbe rele. Căci : „M-am iubit pe-un strat de ceapă, / Nimeni să nu se priceapă, / Da dușmanca de vecină / M-o văzut sara-n grădină, / M-o pîrit la mamuța, / Că i-am tologit ceapa“, încît orice prevedere e aproape zadarnică, dragostea fiind pe cît de curată, pe atît de pîndită de neașteptate primejdii și capcane. Timpul ei e „prin cîntători“, seara și „înfloare / Noaptea, pe răcoare“, durînd „pînă spre dimineată“, „de la stele pînă-n zori“, iubii nemaivoidînd a se despărți și asumîndu-și nevinovate riscuri, pe care gura lumii le exagerează cumplit. Evident, ca anotimp, e preferată vara cînd „dorm fetele pe-afară“, deși măsura nu e nici aici repudiată : „De iubit nu-i toată vara / Numai cîte-odată sara“. Mai mult, „Dragostea din sară-n sară / Pîn'la urmă-i tare-amară, / Dragostea din lună-n lună / Pîn'la urmă-i tare bună“. În schimb, se cere devotație integrală, consumarea pasiunii fără nici o rezervă („Iubește, mîndră-ntr-a seară, / Să-ți fie pînă la vară ; / Iubește, mîndră-ntr-o zi / Să-ți fie pîn'vei trăi ; / Iubește mîndră-ntr-o noapte, / Să-ți fie pînă la moarte“), mai ales că sîntem pe un teren pe care, uneori, totul e im-

previzibil, de o fragilitate și delicatețe deosebite, cărora li se adaugă nenumărate alte primejdii, reale sau imaginare. Iubiții își șoptesc, se dezmiardă zicîndu-și „frunză de fag“, „trandafir roșu-nflorit“, „violă albă“, „măgeră-nuț“, „spic de grîu“, își jură că „moarte-mi trebă, altu ba“, vorbesc unii despre alții sau între ei în vis, ar „dormi la umbra ta/ Ca să nu mă poți uita“, dar, strategic, se amenință „că nu-i drumul de hîrtie / Să-ți fiu dragă numai ție“ ; în fond totul convergînd spre a-i apropia.

Inițiativa aparține de cele mai multe ori bărbatului, care, dacă se sfîșește, uneori, în fața fragilității trupului fetei, „subțirică ca iarba“, se întîmplă să i se dea o replică neașteptată, ca în următorul dialog „— Of, mîndruță, rău te-aș strînge / Dar ești tînără și-i plînge. / — Strînge-mă cît ai putea, / C-oi mai plînge și-oi tăcea !“, dorul și dragostea ei fiind exprimate aluziv, prin dorința de a ajunge în codrul cu fag, s-audă mierlele și pe badea fluierînd și apoi să fie „un vînt, prin rămurele, / Să cadă frunza din ele / Și badea-n brațele mele“.

Uneori se insinuează dialoguri (în realitatea artei însă au loc cu o frecvență rarisimă), în care se fac aluzii transparente la dorințele unuia sau ale amîndorura din îndrăgostiți, ca într-un cîntec în care o fată, Floare, spune că „cine mă sărută moare“, apoi își îndeamnă iubitul s-o sărute, spre a-i vedea destoinicia („Sărută-mă dumneata, / Să văd de-i muri ori ba“), pentru ca în final s-o declare, chipurile, fătîș : „Sărută-mă puîșor, / Că de nu mă săruți mor“, situație în care făcăul, evident, n-are de ales și-și încearcă, precum Dafnis și Cloe altădată, puterile.

Există chiar o pedagogie și o „metodologie“ a dragostei, poporul recomandînd evitarea oricărui *prea* în această (ca în oricare altele) direcție. A iubi prea de mică e un risc pentru că „De-i floarea tînără tare, / O ajunge bruma, moare“. A iubi prea cu-nfocare, e a pierde din controlul și adîncimea acestui sentiment și a ajunge la adevărate dezastre. În detalii, lucrurile evoluează în cadre relativ consolidate, transmise din generație în generație, tinerilor spunîndu-li-se fătîș și exact, ca și fetelor, „Îndrăznește de vorbește, / Să te-nvăț cum se iubește“, mai ales dacă cel în cauză se arată a fi „om de

omenie“, caz în care toate barierele cad în chip firesc, cei doi negăsindu-și „seamăn pe lume, / Nici la suflet, nici la nume“.

Partenerii se portretizează reciproc, într-un elan al idealizării și al generalizării emoționante, surprinzătoare prin forța pe care-o degajă. De unde, constatarea că în artă nu atât concretul imediat e expresiv, cât cel mediat, ridicat la nivelul semnificării, al caracterizării. De pildă, fata îndrăgită, mîndra, este frumoasă ca luna, putînd fi chiar confundată cu ea („Nu știu luna-i luminoasă, / Ori e puica mea frumoasă“), are ochii „ca două mure“, sprîncenele „parcă-s picături de rouă“, „dinții mărunți mărgăritari“, e „întă și subțire“, „făcută bine“ și „la trup și la purtat / Și cu haz la sărutat; / Și la stat și la privit, / Cum ești bună de iubit“, elogiul mergînd cel mai ades la limita absolută: „nu-i nime ca tine“. Ea se laudă a fi născută „în zori“, de statură „Nici micuță, nici neantuță, / Cum mai mîndră și drăguță“, fiind printre celelalte fete ca „luna printre stele“, — epitete și comparații, atribute, cum nu se poate mai generale, dar nu mai puțin încîntătoare, totodată. Are, de asemenea, „pasuri de căprioară“ și „Așa merge de frumos, / Gîndești că scrie pe jos“, dorul ei coboară „pe iarba verde“ de pe cer și de pe stele și „nu-i modru și putîntă / Singur să-l poarte-o ființă!“ Absența ei face totul inert și zadarnic: „Crescu frunza, dete iarba, / Dacă nu-i și mîndra geaba“. În schimb, „cînd e cu ea pe-un loc“ flăcăului îi stă „bine chiar în foc“, iar cînd i se vede „iia despicată“ și își sumete rochița de i se „văd picioarele, / M-apucă frigurile“. Spre a nu se despărți de cel drag acceptă să fie făcută, simbolic, se înțelege, pană în pălăria lui, brîu pe lingă mijloc sau lumină de ceară care să-i lumineze și să-i aducă mereu aminte de ea.

Apariția ei e uneori paralizantă („limba-n gură mi se leagă“), flăcăul aureolînd-o neașteptat: „Sfîntul soare, dacă-i soare, / Și tot după tine moare. / Dară eu un om pribeag, / Cum să nu mor de-al tău drag?“ (versuri ce amintesc de excepționala baladă românească de dragoste, *Soarele și Luna*). Cînd e supărată, are ceață pe față, cămașa neagră, se șterge prin lume, îmbătrînind prematur. Ca și bărbatul, „Femeia care-i frumoasă, / Nu-i

păcat s-o ții în casă, / Că îi dulce ca un soare / Și iubește pină moare“. Dar, dacă cumva își mută gîndurile, „să arză iia pe ea / Cum arde inima mea!“ Încît, forța expresivă a acestor imagini stă în generalitatea cu care presează asupra concretului cazual, în aptitudinea lor de a se adecva la nenumărate aspecte ale cotidianului.

Cam la fel stau lucrurile și cu flăcăul care e de prevăzut că are „peană-n pălărie“, cămașă creată sau „cu altită“ (deși cel mai des altită e specifică pentru cămașile femeiești), cioareci și ciubote cu care pare un „struț de flori“ etc. E „mîndru ca un trandafir“ sau e „Floricea florilor / Bobocelul munților, / Ochii, fața cerului, / Vierșul, cîntul cucului, / Un trup nalt și subțirel, / Parcă-i tras printr-un inel“, iar „la el pe umeri, / Lucesc doi luceferi“. Spune „vorbe dulci“, are gura „friptă de dor“ (uneori e „de lămîiță“), e cu părul tăiat, se remarcă dintr-o mie „Și pe mers și pe umblat / Și pe dulce sărutat“, pe pusul clopolui și pe „trasul ochiului“ și, evident, n-are „seamăn pe lume, / Nici la suflet, nici la nume“.

Uneori portretul lui e făcut în maniera, foarte răspîndită, al celui al ciobanului din *Miorița* sau al diverșilor voinici și haiduci: „Un voinic înalt, / Nalt cît și un brad, / Sprîncenele lui, / Pana corbului; / Mustăcioara lui, / Spicul grîului; / Ochișorii lui, / Mura cîmpului“ etc. Ba, într-un loc, dragul scrie: „Și cînd scrie, / Mă mîngîie; / Cînd citește, / Mă topește, / Cu ceriul mă potrivește; / Cu luna, cu stelele, / Cu dragi rîndunelele; / Cu luna, cu soarele, / Cu dragi căprioarele“, încît e de văzut dacă prin scris nu trebuie să înțelegem și zugrăvitura. El e atât de frumos „Că și noapte-i luminos, / Intră-n casă, luminează; / Iese-afară-nseninează“ și-i „sclipsesc sprîncenele / Ca luna cu stelele“. Iar cînd sărută, „De m-ar săruta un sat, / Ca acela nu mi-i drag“. Dacă și-ar face „pat afară / Eu m-aș face vînt de vară“ și l-ar învălui în nespuse gingășii. Dacă ar veni mai repede, fata i-ar „prunduli“ drumul „cu prund din cel mărunț / Să vii, bade, mai curînd: / Tot cu prund din cel mai mare, / Ca să vii, bade, mai tare“ (de unde se vede din nou că nu detaliile imaginii contează ades, ci tensiunea ei sugestivă, restul fiind convenționalizat și acceptat ca atare).

Însă piedicile mari nu sînt gardurile de pari și nuiiele, ci cele cu „cuvinte rele“, pe care toți le blestemă, semn că există în acest sens o dureroasă și lungă experiență. Dacă flăcăul li se potrivește, atunci fata îi încredințează pe loc atitudinea, sortindu-l eternei nestatornicii : „Du-te, bade, duce-te-ai, / Unde-o sta apa, să stai, / Drăguță să nu mai ai“. De cele mai multe ori însă piedicile n-au aproape nici un efect, deoarece „Pentr-o puică care-mi place, / Cale n-am, cale mi-o face“ și o va săruta chiar de ar fi ținută ascunsă și „în piatră“, plăcerea lui fiind să meargă călare la mîndra, „S-o găsesc în așternut, / S-o descopăr, s-o sărut“. Faptele citate dezvăluie, dacă le selectăm, și o inocentă megalomanie și agreabilă mitomanie din partea partenerilor, fiecare supralicitînd lucrurile pînă a le încălca emoțional tocmai printr-un fel de paralizare a concretului. Sigur că, într-o asemenea perspectivă, confruntarea cu realitatea immanentă devine uneori aproape ultragiantă, iar reacția tinerilor neapărat violentă, ei fiind gata a da foc lumii : „De-ar fi lumea de hîrtie / I-aș da foc într-o mînie, / Să ardă cu foc și fum / Să-mi fac pîn'la mîndra drum, / Să ardă cu fum și foc / Pîn'la mîndra să-mi fac loc“.

Pînă a se ivi piedici, iubiiții se săturau dintr-un măr, își așterneau dorul și se înveleau cu dragostea și „bine trăiam“. Uneori iubirea nu e agreată de mamă care „muștră“ cu foc, însă zadarnic, căci deși, „tu, bade, ești sărac, / Numai eu tare te plac“. De i-ar „plăcea mamei ca mie / Duce-m-aș la cununie, / Și m-aș duce ca vîntul / Cînd spulberă pămîntul“. Familia (mama îndeosebi) și satul sînt adesea în contrasens cu sentimentele tinerilor, care taie uneori nodul gordian prin „fugă în lume“, de unde „N-om veni pînă-i lumea / Dacă nu voié mama / Să grăiesc cu dumneata“. De regulă, feciorul răspunde la asemenea propuneri, ca și fata, dealtfel, fără echivoc : „Și mai spune-i mine-ta / Că ea de s-o mîcina, / Tot pe tine te-o lua“, ceea ce-i întărește în credințele și-n dragostea lor. Oamenii se pun uneori „perdea“ între iubiiți ca să-i despartă, dar degeaba, căci nimeni n-are ce le face, nici părinții „Nici judele satului, / Nici chiar domnii sfatului, / Domnii șed și sfătuiesc, / Eu cu mîndra mă iubkesc“. Cu toate acestea, dușmănia e imaginată a

merge, mai ales în cazul inegalității sociale, pînă la gesturi cu totul reprobabile precum acesta : „dușmanii s-au vorbit / Să ne prinză la iubit, / Să ne lege cot la cot, / Să ne plimbe satul tot“. Dacă cercul nu poate fi frînt în nici un chip, atunci tinerii plănuiesc a se pribegi : „C-acuma-i vremea de fugă, / Pînă sînt holdele-n pîrgă ; / Unde calci, / Urmă nu faci ; / Unde șezi, / Nu te mai vezi“. Cîteodată, împrejurări obiective fac ca flăcăul să plece și atunci fata îl asigură de o fidelitate fără egal : „Măi bădiță, dragul meu, / Pe pămînt să fie stele / Și pe cer crească nuiiele, / Eu tot te-o dori cu jele, / Vino negru ca lutul, / Mi-i fi drag ca sufletul. / Vino negru ca tîna, / Mi-i fi drag ca inima“. În fond, asemenea exprimări patetice stau și pe un mare coeficient de nesigurantă, pe o teamă relativ continuă ca unul din cei doi să nu rupă legăturile stabilite, să nu se „strice“, „spurce“ etc. prin alte locuri și cu alții sau altele, ceea ce în lumea cuviinței și măsurii populare, a vechii ceremonialității românești putea avea urmări, uneori catastrofale. Zice o fată : „Nu mi-e de lăsatul tău, / Că îmi e de zvonul rău : / Că nu-s fată, / Nici nevastă, / Nici garoafă / Din fereastră ; / Nici nu-s floarea florilor, / Ci-s de ris feciorilor“. De aceea, uneori, se poate ajunge chiar la încheierea că „Cine dragostea nu știe / Poate fericit să fie“, neîmplinirea ei aducînd aproape totdeauna iremediabile dezastre. De regulă însă, tinerii au un curaj direct proporțional cu sentimentele ce-i încearcă și nu șovăie o clipă în credința că „om trăi cu buze moi, / Ca și cei cu patru boi ; / Și-om trăi cu buze dulci, / Ca și cei cu patru junci“. În general anomaliile provocate de inegalitatea socială, ce revin destul de frecvent, par a fi fost cele mai serioase, de unde blestemul violent împotriva cui „a împărțit lumea / În gazde și în săraci / Să nu se ibdea cei dragi“. Faptul a provocat dragostea ascunsă, secretă („Cine iubește și spune / Nu-l răbda, Doamne, pe lume, / Cine iubește și tace, / Ține-l Doamne, și-i dă pace!“), peste voia părinților sau dincolo de limitele oficializate, cînd încadrarea între ele s-a făcut cu forța sau prin alte procedee neloiale. Toemai de aceea tendința centrifugă a vreunuia e sancționată foarte aspru, dorindu-i să se usuce : „Cum usucă vîntu / Pămîn-

tu ; / Soarele, / Izvoarele ; / Bruma busuioace“, mai cu seamă în cazurile în care intervin cumva alte rațiuni de despărțire, nedemne, din partea vreunuia din iubiți. Atunci blestemele curg potopitor, dragostea fiind poate starea cea mai compatibilă cu intransigența, mai inaptă de compromis : „Cine iubește și lasă, / Nu l-aș mai vedea cu casă ; / Aibă-și casa / Cucului / Și odihna / Vîntului. / Tîrîtura / Șarpelui / Și cînstea / Tilharului“.

Uneori, de la plecarea badelui, fata mărturisește a fi plîns cu lacrimi enorme „Și din cîte o să mai cadă / S-o porni rîu în ogradă“. Oricît ar fi de firești împrejurarile ce aduc o depărtare vremelnică a celor doi, sentimentul înstrăinării existențiale nu-i mai puțin acut : „Mă lași ca pe-un copilaș, / Lemnelor și pietrelor, / Pe mîna străinilor“, nimeni și nimic neputîndu-se substitui, fără a-l altera în sufletul celui rămas.

Dar dacă nu se potrivesc, totul e zadarnic, flăcăul declarînd limpede că „De luat tot te-oi lua — / La iarnă cînd o tuna ; / Cînd o crește grîu în tindă / Și-o lovi spicu de grindă“ ; nici fata nu se lasă mai prejos în asemenea situații și avertizează că-l va accepta pe cel ce nu-i place „cînd va crește mac în prag“.

Însă dacă cei doi se potrivesc și se înțeleg, atunci cine va încerca să-i despartă : „Crescă-i coarne ca la boi, / Cadă-i carnea de pe spate / Tot bucăți și felii late“, soliditatea legăturilor dintre ei fiind argumentată într-o aglomerare de referințe încîntătoare prin barocul ei involuntar : „Că noi atuncea ne-om lăsea / Cînd om putea număra / Paiele din patru care, / Iarba de pe trei hotare, / Penele de păuniță, / Pietrele din fintiniță, / Penele de pe doi cucii, / Și iarba din două lunci / Și zic zău că nici atunci“. În fața unor astfel de impetuoase dezvăluiri cedau uneori chiar și inechitățile sociale.

De reținut că în afara dragostei nimic nu e cu putință a fi înfăptuit ca lumea, totul tinjînd de pe urma acestei neîmpliniri, de unde patosul pus în realizarea și menținerea ei. În schimb, „Cînd ești, dorule, cu mine, / Mîi plină casa de bine“, iar „Pe unde merg dragostele, / Poți ara cu vacile“, totul devenind plinar în expresivitate și desăvîrșit în menirea sa. Nu-i mai puțin adevărat că uneori concentrarea acaparantă asupra acestui sentiment

fundamental face imposibilă orice activitate : „Suie mîndra pe colnic, / Răsucind la borangic, / Răsuțește de trei zile / Și pe fus n-are trei fire“, după cum flăcăul aflat la arat, cînd își vede mîndra venind, anihilat de prezența ei, scoate automatic plugul din brazdă și dejugă, nemai-fiind în stare a continua. Dar, de regulă, „Femeia care iubește / Spală noaptea și cîrpește, / Iar ziua se primește / Și tot la iubit gîndește“, bărbatul bătîndu-se „cu gîndu / Să-mi vînd casa și pămîntu / Să-mi iau cai și hamuri bune / Să mă duc cu mîndra-n lume“, străinătatea neînfrișîndu-i, dacă se iubesc cu adevărat.

Cu natura, îndrăgostiții se află cel mai ades în consonanță și dacă sînt depărtați, spre exemplu, atunci : „Plouă, plouă, iarba crește, / Dorul mîndrei mă topește ; / Plouă, plouă, iarba-nspică, / Dorul mîndrei rău mă strică, / Înima mi se despică“. De asemenea, cînd unul din îndrăgostiți își cîntă dorul, atunci „Codrul se înfiora, / Iar cînd el înțelegea, / Tot mai negru se făcea, / Brazii toți și-i legăna, / Codru tot că tremura, / Frunza toată îi cădea“. În schimb, „Unde șade dragostea / Înverzăști pajiștea“ și totul se înfrumusețează în chip neașteptat : „casa ta cea dezlipită, / Mia-mi pari zugrăvită, / Cu dragoste-acoperită“. Uneori dorul și dragostea sînt extinse la nivelul întregii naturi : „muntele că-i munte / Și-încă are doruri multe / Cu luna și cu ceața, / Cu iarba și cu frunza / Și cu mirla, săraca !“ Dorul „e mult / Ca nisipul de pe prund“, „E mai repede ca vîntul, / Ca fulgerul și ca gîndul. / Pînă clipești din ochi o dată, / Înconjoară lumea toată“. El e atît de mare încît ar trebui „Să fie luna de hîrtie / Și cerul cîntălărie / Și soarele-un scriitor, / Să scrie tot ce mi-i dor“, Are curți („În mijlocul codrului / La curțile dorului“, vers preluat de Blaga ca titlu al unui volum), iar „Cine nu știe doru ce-i / Te lasă în drum să piei“. Căci puterea lor este nemărginită, asupra cui le-a căzut sub influență, înțeles peste care dăm în versurile : „Maica-mi zise că mă scoate / De la cîte, de la toate : / De la două nu mă poate, / De la mîndra, de la moarte“. De aceea, „Două doruri într-o țară / Nu trăbă mai mare pară“. Copleșită de asemenea intensități, fata nu-și mai vine în fire și cum n-are cui se confesa, cum face cea din *Sburătorul* lui Heliade,

caută, surprinsă, o cale de liniște trecîndu-i prin gînd superbe iluzii precum : „M-aș băga-n fîntînă-n apă, / Numa dorul lui să-mi treacă ; / M-aș băga-n fîntînă-a-dînc, / Numai dorul lui să-l uit“. Cînd însă iubitul se îndepărtează, atunci ea „Lăcrămioare știu că varsă, / Lacrimi mici ca și bobu / Și ușoare ca plumbu, / Unde pică, / Lemn despică ; / Unde cad, / Pămîntu-l ard“, focul, para, jărtecul, flacăra, vîlvătaia, arderea în general fiind cel mai des termen de comparație în astfel de contexte, unele intrînd destul de frecvent și în poezia cultă. Flăcăul, mai visător, reținut, încearcă în fond aceeași stare : „Că iau coasa pe spinare, / Mă duc pe plog la vale, / Inimuța rău mă doare“. Sau : „Ies afară, / Ard în pară, / Merg în cîmp, / Ca să mă stîng, / Bate vîntul, rău m-a-prind“. Asta pentru că „bine mai semănăm / Și la ochi și la sprîncene / Ca doi porumbei la pene“. Înclinația firească e către normalitate, către o dragoste căreia moralitatea și decența îi stau scut, preferîndu-se înainte de orice „omul frumos, / Dacă nu e păcătos ; / Dar mi-e drag omul cuminte / Și la grai și la cuvinte, / Care te ia și nu minte“. Altfel „ce folos că ești frumos, / Că ești tare mincinos, / Ce folos că ești voinic, / Dacă nu ești de nimic“. Lucrurile se precipită rapid în acest caz și dacă insistențele se repetă, fata decide scurt : „Dacă ochii mei îți plac, / Vin la mama să-ți dea sfat“, adică ia-mă de nevastă și fă-te om de omenie, nupțialitatea legitimă fiind idealul mai tuturor partenerilor, ca și, ulterior, fireasca procreare, adică înscrierea în ciclul natural și social curent.

Dragostea și dorul au apoi proprietatea aparte de a dilata sau comprima spațiul și timpul, după împrejurările favorabile sau neprielnice în care se află. Îndrăgostiții știu „noaptea cîtu-i de lungă“, iar dacă unul absentează : „Mă culcai și ațipii, / Doru pusei căpătii, / Cu uritu mă-nvălii, / Doamne ră mă odihnii ! / Mă sculai și pipăii, / Doamne, nimic nu găsii ! / Numai doru inimii / Scris pe fața perinii, / Cu cerneala ochilor / Și cu pana gene-lor“. Dorul se poate face „căruț“, „Cu obede din lemn verde, / Stîțele din măghiran, / Buciumul de odolean, / Și proțapul de omac, / Și boii din ruji de mac“. Distanța din sat în sat e ca „din țară-n țară“, pe acolo dorul

merge turbat, căci : „Cine-n lume-a mai văzut / Lucru nemaiauzit : / A iubi și a nu dori“. Dorul, ca și dragostea, topește, arde, omoară, usucă, strică, alungă, mai cu seamă sara, dar poate aduce și senzații de rară împlinire lăuntrică : „Pentru tine, mîndră dragă, / Am făcut și eu o treabă, / N-o trecut vara degeaba“. De aceea, „Pădure, dragă pădure, / Netăiată de secure / De cincizeci de ani de zile, / Nu mă mai spune la lume / C-am vărat o vară-n tine / Cu mîndruța lîngă mine“, uneori în mod clandestin, ca în versurile : „Astă-vară m-am varat, / Cu mîndruța de furat / Și murguțu ne-nvațat / Da la vară m-oi vara / Ca-n-ies-vară tot așa, / Numa murgu s-a-nvațat / Și mîndruța-o fi a mea“. Evident, acest capitol al literaturii populare nu-i străin de anume blînde senzualități precum : „Țațo cu gîtul spălat, / Cu hurmuzul revărsat, / Pe sfîrcul țîței lăsat, / Mă bag la tine argat, / Ziua să-ți spăl vasele, / Noaptea să-ți mușc buzele“. Sau : „Te puneam cu ochii-n lună, / Și-ți număram dinții-n gură“, ori : „De mi-a zis unu frumos / Singuric-am șezut jos“ etc. Acestea se accentuează în zonele suburbane, în cele cu medii învîrstate, în care lăutarii sînt mai frecvenți și mai cu trecere. Se surprind însă aluzii de reală gingășie și pudoare, precum : „Mai silește surule, / Ridică-ți picioarele, / Ca mîndra paftalele“. Uneori dăm de imagini surprinzătoare ca aceea a „Potecelui din pădure / Pardosită cu alune, / Tot alune mărunțele, / Să calce murgu pe ele, / Să trosnească sub picere, / S-audă mîndrele mele“ sau peste aceea a transformării iubitului în floare, răsădită în grădină, secerată cu milă, făcută stog în prag, după care „te-aș îmblăți cu drag / Și te-aș măcina mărunț / La morișca de argint ; / Și te-aș cerne / Prin sprîncene, / Și te-aș frămînta-n ine“, acestea din urmă simbolizînd, cum se știe, căsătoria. Nu mai puțin grațioasă și expresivă este imaginea dragostei care „merge pe apă“ și „Nu se teme că se-neacă“. Surprindem ici-colo cîte o expresie a micii cochetării, a plăcerilor vestimentare, care cad, totuși, pe al doilea plan : „Mîndră-i lelea cu cercei, / Dragă-mi-i și fără ei ; / Mîndră-i lelea cu mărgеле, / Dragă-mi-i și fără ele“. Fundamental însă, se prețuiește mai presus de orice o statornicie echivalabilă

simetriei și mecanicii astrale înseși : „Să ne iubim amîndoi, / Ca soarele și cu luna, / Cît om trăi totdeauna“.

De obicei, puterea expresivă a acestor cîntece stă în fragmente, majoritatea dintre ele avînd destul material aluvionar, neconcludent, care încurcă uneori strălucirea luminii excepționale a unor imagini. Din acest punct de vedere, e îndreptățit procedeul adoptat de Lucian Blaga, care a alcătuit o antologie de poezie populară românească, recurgînd adesea (învers decît Alecsandri și alții, care restaurau ici și colo imaginile, pentru a obține un întreg izbutit) numai la fragmente. Însă, pentru o imagine mai complexă a cîntecului nostru de dragoste și de dor, o selecție de texte integrale poate deschide orizonturi ceva mai largi. Căci, în evoluția lui, acest cîntec a putut ajunge uneori la anume convenționalizare, o seamă de piese adaptîndu-se unor situații concrete și suferind felurite transformări. Există, apoi, aici, ca în întreaga noastră literatură populară, texte bune și rele, totul depinzînd de multe ori de talentul informatorului, de gustul, vîrsta, și dispoziția lui sufletească.

Cît privește lexicul acestor producții, el este în majoritatea covârșitoare a cazurilor unul obișnuit, extras din fondul comun al limbii noastre, ceea ce le înlesnește și marea lor răspîndire. Nu-i mai puțin adevărat însă că mai ales cele de emanație relativ suburbană aduc cu ele termeni și expresii șocante pentru urechea tradiționalizantă, de nebănuit a circula în folclor. Unii au invadat terenul încă de pe vremea lui Anton Pann, alții sînt mai recent, pîrînd a fi „căzuți“ din *Cînticele țigănești* ale lui Miron Radu Paraschivescu, ori din alte texte lirice contemporane. Cititorul atent sesizează, dealtfel, și cîteva coincidențe cu lirica erotică eminesciană, ori cu cea a lui Coșbuc, similitudini cu viziunea idilică a lui Alecsandri sau chiar posibile apropieri de universul lui Ion Barbu, lucru cu totul firesc pentru cine nu uită osmoza adîncă a celor două aspecte ale literaturii noastre — cel popular și cel cult. Aceasta, fără a mai vorbi de schimbul „accidental“ de expresii, imagini, motive etc., care, pentru vremea mai nouă, se cuvine gîndit tot mai mult în ambele sensuri. E una dintre explicațiile unor cuvinte „aparte“ pe care le întîlnim în lirica populară de

dragoste. Alta stă în îmbogățirea limbajului popular în ansamblu și în pătrunderea pe terenul literaturii a unor expresii, citeodată nu tocmai fericite.

Dar, în totalitate, ele exprimă adecvat puritatea ce se presupune cu necesitate în asemenea împrejurări, voința de frumusețe și cuviința a poporului, intransigența lui morală, înțelegerea generoasă pentru diverse aspecte ale dragostei și dorului, pentru evoluția lor în timp, în raport cu vîrsta și experiența protagoniștilor. Putem avea o imagine complexă a începutului dorului și dragostei, a tensiunii lor maxime și a așezării lor în făgașele vieții sociale, căreia îi conferă o dimensiune umană excepțională. Se insistă, cu deosebire, cum s-a văzut, asupra începuturilor și asupra momentelor de izbucnire plenară a acestor stări, deși nu e neglijată nici vîrsta înțelepciunii și resemnării, a liniștii contemplative și a melancoliilor, a regretului după tinerețea pierdută, mai ales dacă dragostea nu s-a împlinit cum se cerea. De unde îndemnul : „Aleargă, dorule-aleargă, / Pină-ți este lumea dragă ! / Că dacă-i îmbătrîni, / Vei șede și-i hodini, / La tinerețe-i gîndi“. Dacă nu știi să le porți, dragostea și dorul îți fac „fața slabă“, ți-o pălesc, grăbind îmbătrînirea și mai ales vremea pustiirilor sufletești, cu deosebire dacă ale „noastre cuvinte / Au rămas neisprăvite“. Cu vîrsta se accentuează nota reflexivă, comentariul înlocuiește treptat sentimentele exprimate direct, de unde o notă aforistică într-o seamă de cîntece : „Ce-ai putut la tinerețe, / Nu mai poți la bătrînețe : / Tinerețea-i fulg pe apă, / Bătrînețea-i zid de piatră“. Sau : „Dacă omu-mbătrînește, / Mustăcioara se lungeste, / Dorul se călătorește“. În această perspectivă înțelegem nota de amărăciune din următoarele versuri : „Dragostile de demult / Îs fintină fără fund, / Cu cîrlig / Și nu le-ajung.“

Încheierea normală a ciclului erotic poporul o vede firesc în „lumirea“ celor doi, în trebuința ca, dacă-s potriveți, „Să ne luăm amîndoi, / Să facem o nuntă mare, / Să se ducă vestea-n țară“. Ce se opune acestei împliniri este, cum s-a văzut, repudiat cu toată puterea de expresie. Dar, dacă, totuși, felurite pricini au făcut ca dragostea să nu fie sancționată public și împlinită în cuplu familial, atunci, deși despărțiți, ei nu se mai pot

uita : „Dragostele de demult / Nu se pot uita curind, /
 Și-a mea, și-a mîndruței mele, / Ca și focul din surcele : /
 Deasupra se potolesc, / Dedesubt se bobotesc“. Lucrurile
 iau atunci căi ascunse, cu aluzii și amînări precum : „Eu
 strig ca la babe surde, / Căci mîndruța nu m-aude. /
 — Ba te-aud, neicuță, bine, / Da-i uritul lîngă mine ; /
 Șade-n pat, trage tabac, / Știe-l dracu ce-are-n cap“. E
 limpede astfel că nimeni nu poate stăvilii asemenea elanuri,
 căci „Cine-n dragoste nu crede, / N-ar mai călca iarba verde“,
 împlinirea acestui sentiment apoteozînd totul pînă la a face
 ca iubiții să ajungă la iluzia de a crede a nu „avea moarte pe lume“. În orice caz,
 credința ultimă a poporului în această privință pare a fi aceea că
 „Apele vor seca toate / Dar dragostea nu se poate“.

1971

Doina și dorul - expresii ale spiritualității românești

Puține cuvinte românești (și, probabil, și dintre cele străine) au fost ținute sub o mai îndelungată și diversă stare de asediu ca doina și dorul. Lingviști, filozofi, etnologi, scriitori, filologi, istorici, muzicieni, arști plastici, esteticieni, folcloriști, publiciști, le dau înconjur de aproape trei secole, adulmecîndu-le, cu intensitate crescîndă, originea și vechimea în timp, dilatîndu-le sau restrîngîndu-le substanța și înțelesurile ei, propunîndu-le noi înfățișări sau relevîndu-le simbolistica, totul cu o pasiune și o voință de obiectivitate, o tensiune creatoare și un elan cognitiv, semnificative prin ele însele și sugestive, întrucîtva, chiar pentru înțelegerea destinului prin vreme al poporului român și a spiritualității sale.

Cuvîntul doină, de pildă, cunoscut pe întreg spațiul limbii române, a fost semnalat ca atare încă din 1716 de Dimitrie Cantemir în celebra lui *Descriptio Moldaviae* (comandată, cum se știe, de Academia din Berlin, al cărei membru a fost), socotindu-l nume al unui zeu al dacilor (omolog lui Marte și Bellonei), căruia moldovenii „se mai închină și acum în poezii și cîntece“. După el, originea dacică a cuvîntului a fost susținută de Bogdan Petriceicu Hasdeu (care o vedea și ca un cîntec sacru, cu înțelesuri legislative), Rösler, I. M. Kodrescu, Delavrancea, I. I. Russu, D. Șandru, Ovidiu Papadima, Ariton Vraciu, I. Coja, E. Fraenkel, de autorul acestor rînduri și de alții. Prin I. Malinescu (care punea doina în legătură cu Danubius), Gheorghe Asachi (deriva cuvîntul de la Diana), prin Heliade Rădulescu (el opta pentru Diana + odă), A. T. Laurian și J. C. Massim, prin Aron Densușianu, G. Giuglea și

prin alții se consolidează credința în originea latină a termenului, ambele ipoteze sugerînd, totodată, dacă le îmbinăm, geneza însăși a acestui neam de oameni. A. Cihac, D. Caracostea și alții cîțiva au încercat să acrediteze o origine slavă. Vin la rînd lingviști ca Aug. Scriban, A. Philippide, I. A. Candrea care apropie cuvîntul de verbele „a legăna” și „a alăpta”, iar un muzician precum Constantin Brăiloiu o considera „de origine evident orientală”, extinzînd elementele muzicale la întregul complex. Altfel, el constata că „avem obiceiul astăzi să numim doină orice cîntec lent, cu caracter melancolic. Vag și poetic, termenul evocă oricărui român contemporan muzica sa natală în întregime”. Ca pentru a ilustra, parcă, și forța generativă a poporului devenit de aproape două milenii român, Lazăr Șăineanu, O. Densusianu, George Pascu, N. Iorga, Tache Papahagi, Vladimir Streinu, Ion Popescu-Sireteanu (care vede în doină un cîntec *de oi*) și alții sînt de părere că avem a face cu un termen creat în limba română, din elemente românești. Petru Maior, în *Lexiconul de la Buda* (1825), îi propune o iluzorie ascendență helenică, iar G. Bariț semnalează (în 1842) existența cuvîntului la lituanieni, sugerînd noi puncte spațiale de contact și sinteză, uneori plină de surprize. Altă serie de lingviști, ca Iorgu Iordan, Al. Graur, Ion Coteanu, Theodor Hristea, Al. Niculescu, s-au abținut să propună vreo soluție sau să opteze ferm pentru vreuna dintre cele avansate deja.

Între timp, s-a observat că anul 1672, cînd apare înfrînta dată cuvîntul, sub formă *daină*, într-o culegere de versuri în limba maghiară, poate fi devansat, dacă facem apel la antroponimie, în 1609 dîndu-se peste un *Dăinaș*, în 1617 peste un *Dăinea*, iar la 1624 peste un *Dăina*; ceea ce ar indica o prezență străveche și o circulație intensă a termenului în spațiul național, în care a ajuns măcar de vreo două secole și prenume feminin cu frecvență în creștere (de notat, pe lângă Doina, Doinița, Doinuța etc., și nume ca Doinaru, Doinaș, Doineanu, Doiniș și altele, unele, foarte vechi). Dealtfel, vechimea onomastică e precedată de primele înregistrări ale producțiilor lirice ca atare, chiar dacă nu avem proba directă că se vor fi denumit încă pe atunci *doine*. E vorba

de *Cintecul fetei care și-a pierdut oile*. între altele, înregistrat de poetul maghiar Balassi Bálint la sfîrșitul secolului XV, de unele versuri ce l-au inspirat pe poetul german Martin Opitz etc. Antroponimistic, el mai poate fi întîlnit la bulgari (dar e vorba de o simplă coincidență, atît bulgărescul Doina, cît și Doino neavînd nici o legătură etimologică cu prenumele românesc și fiind mai degrabă hipocoristice derivate de la Rado, ca și Radoina, Radoița etc.), la țigani (prin extensie din românește) și la unii europeni și americani de origine română, fenomen ce atestă, cel puțin pe acest teren, și o oarecare tendință de internaționalizare a doinei. Toponimic, s-au făcut și unele referiri la insulele dalmate *Daina* și *Duainka* (ale căror nume ar fi rămas, după Lucijan Marcić, de la vlahi), fără însă ca astfel să se înainteze, decît, cel mult, pe calea unor eventuale noi supoziții privind aria și consistența romanității orientale. Anume corespondențe i se pot stabili cu cîntecele spaniole *soledades* și (poate) *coplas*, ca și cu portughezul *saudad*, ori cu italienele *rispetti*. Cîntecele lituaniene și letone denumite *daina* par par a nu avea prea mult în comun cu doinele noastre peste coincidența cuvîntului, A. Ubicini făcînd apropieri cu lirica truverilor și cu liedul german, doina fiind generală, credea el, de dor, cum va susține și Arturo Graf.

În domeniul muzical, unde doină ar însemna un cîntec liric avînd la bază improvizația (controlată), un ritm liber (*tempo rubato*, spre deosebire de cîntec, care e în *tempo giusto*), alternînd recitativul (*parlando*) cu cantabilul, într-o mulțime de variante locale și stiluri regionale, unele marcînd și stadii diferite de evoluție sau aspecte ale unor influențe, se pot stabili noi înrudiri și corespondențe, deși se pare că aria ei e și aici în oarecare restrîngere, datorită, pe de o parte, „concrenței” pe care i-o face cîntecul propriu-zis, iar pe de alta, dificultăților interpretative pe care le ridică. Faptul că pe melodia ei se cîntă uneori balade, colinde, cîntece de leagăn, bocete, cîntece rituale sau altele, a dus la aceeași pulverizare și pierdere lentă, sugerînd, totodată, prin aceste vecinătăți și preluări, și o anume considerabilă vechime și întindere spațială a acestei „meloapei pe care executantul o construiește liber, mai bine zis pe care o

improvizează, aranjind după gustul său câteva elemente melodice invariabile" (C. Brăiloiu). Înrudirile ei muzicale sînt însă mult mai ample decît cele literare, melodii similare găsindu-se la ucraineni, la evreii galițieni, la turci, ruși, macedonenii iugoslavi, la bulgari, greci, în Orientul Apropiat și chiar în Mongolia, nordul Chinei, Indochina, Indonezia, India, Tibet etc., etc. E posibil, astfel, a admite că termenul și materialul literar-muzical respectiv era cunoscut din străvechime aici și în multe locuri din lume, că a putut înregistra un moment de mare expansiune, pătrunzînd în diverse arii și domenii culturale, că, în timp, a putut avea epoci de eclipsă și de răsucire a înțeleșurilor, ori chiar de ștergere cu totul dintr-o seamă de idiomuri, păstrîndu-se doar în câteva sfere muzicale și lingvistice, dintre care cea românească e și cea mai semnificativă. Cel puțin din acest secol cuvîntul e întîlnit în România și în onomastica animalieră (cai, vite, cîini, pisici etc.), ceea ce constituie un nou semn de misterioasă atașare a mulțimilor la sunetele sale și la felurile lui înțeleșuri (există și o *Hora Doina*), intrînd aici, evident, și un anume mimetism și sentimentalism și chiar snobism social-cultural, nu mai puțin factori de modernizare a mentalităților generale (se poate observa, însă, și o anume saturație, din moment ce, pentru a marca mărghinirea și chiar monomania cuiva, se folosește din cînd în cînd zicala : „Doina știe, doina cîntă !”).

Încă de pe la mijlocul secolului trecut, în tendința de a-i lămuri destinul și a-i lumina originea, termenul, care denumește o categorie lirică ce însumează creații populare punctînd, în tonuri grave, o mare varietate de stări (de la jale, tristețe, dor, bucurie, urît, revoltă și speranță), a fost comparat, în formele lui literare și locale, cu lituanianul, și letonul *daina* („doină, cîntec popular”), cu letonul *deju* („a dansa”), cu avesticul *daena* („lege în versuri, cîntec”), cu persanele *din* și *danah* („voce de femeie”), cu irlandezul *dan* („cîntec, poemă”), cu zendicele *daini*, *dinā* („lege” și „cîntec tradițional”), cu armeanul *den* (religie), cu indo-europeanul *deie* („a se pleca încolo și încoace, a se învîrți”), cu sanscritul *dijati* („sboară”) și vedicul *dhaini* („a cugeta”), ori cu unele cuvinte grecești (*dienstai*, *dinos* etc.), latinești (*dolere*,

dispărutele *dolina* și *diuina*), slovace (*daina*, *dana*), sirbo-croate (*dvojnica*, *dvojnica* = „fluier dublu al ciobanilor”; *dojiti* = „suge”), pînă la rutenescul *Dojna*, la formele germanice *don*, *ton* („ton, răsunset, cîntec”; pe acel teren circula în epoca feudală și expresia *Doenedip* = hoț de cîntece), la rusescul *doinea* („lăptărie”) și la derivații săi *doiti* și *daivati* („a mulge”), la alte slavonisme, precum *dojo* („a alăpta”), *dojke* și *dojnica* („doică”), *daljina* și *dolja* etc., etc., dar cu toate acestea, situația nu-i cu mult diferită de cum era cu decenii în urmă, cînd Caracostea scria : „Cît privește originea cuvîntului nostru *doină*, toate etimologiile propuse pînă astăzi rămîn în domeniul presupunerilor, deși filologi de seamă și-au spus cuvîntul”. În aceste condiții, reținînd faptul că deși formal, și chiar ca înțeles, toate apropierea de mai sus sînt atrăgătoare și sugestive, — mai ales pentru a se vedea la ce implicații s-a putut ajunge, dar nu mai mult, — parcă tot atribuirea cuvîntului de către Dimitrie Cantemir limbii dacilor, reargumentată de Hasdeu și recent de alți susținători ai ei, e mai îndreptățită, cel puțin în spirit, dacă nu cumva și în fapt, în sensul că, într-adevăr, *doina* (fără a fi, în literatura populară și cultă românească, o specie sau un gen, ca în muzică, ci caracterizînd mai degrabă stări poetice specifice) e profund și de multă vreme reprezentativă pentru mentalitatea, poezia și muzica oamenilor de pe aici. Aceasta, fără a mai pomeni de faptul că în ucraineană, poate în slovacă și sigur la ruteni și la alți vecini sau conlocuitori cuvîntul vine din română, în cadrul căreia circulația, diversitatea de nuanțe, vechimea etc. i-au conferit o forță propulsivă ce l-a trecut dincolo de limitele autohtone. Căci cuvîntul acesta, care a stîrnit elanurile și fanteziile etimologice și explicative ale unui lung șir de erudiți, scriitori, esești, filologi, lingviști, folcloriști etc., români și străini (iată încă vreo câteva nume : Lucian Blaga, care o punea în legătură și cu nevoia primară de cunoaștere și interpretare poetică, G. Breazul, Petru Caraman, Al. Ciorănescu, B. Conev, I. Duridanov, J. Endzelin, Mathias Friedwagner, K. Mühlenbach, J. Pokorny, Sextil Pușcariu, N. Raevski, Al. Rosetti, G. D. Serra, P. Skok, H. Tiktin și alții), care s-au întrecut într-un rar spectacol de erudiție, inteligență,

simț artistic și interpretare filozofică, — în ciuda contestării, de către unii necunoscători, a circulației lui masive pe teren românesc, are o răspîndire și o diversitate remarcabilă de înfățișări, care-i atestă încă o dată vechimea, aptitudinea de a produce derivate și a intra în relații, pe care o au, de regulă, numai termenii afund înrădăcinați în straturile unei limbi și în conștiința poporului ce o vorbește.

O formă străveche o învederează ardelenescul *daina* (în amintita colecție maghiară de cîntece ungurești și românești din sec. XVI și XVII e un fragment care, în parte, sună astfel : „Cu veselie aş putea spune : *dăinam, dăinam, dăina*“), în multe părți fiind cunoscut diminutivul *doiniță* și mai rar cel de *doinișoară* sau *doinuță*, în Maramureș notîndu-se și forma *duină* (generată, probabil, de sau contaminată cu refrenul : „*Dui, dui, dui și iară dui*“, caracteristic pentru întreg nordul țării), în cîmpia transilvană auzindu-se forme ca *dăinu, dăina, dainu, duinu, dăinam, dainam, deinam* etc., iar în Bucovina atît vechi refrene ca „*Dai, na, na și nai, na na / Nai na, na și dai na, na / Ni, ni, ni și nai, nai na*“ (ceea ce aduce și a refren de cîntec de leagăn), cît și unele ce par mai noi ca : „*Hai doinu și hai doina*“, ori „*Hai doinu, doinu, doina / Hai doinu, doinuța mea*“ etc. Sînt refrene și formule incantatorii din care unele se aud în doine, cîntece rituale, de nuntă, de leagăn, în descîntece, bocete și alte categorii ale liricii populare românești, unele pîrînd a fi de o mare vechime sau măcar evocînd-o pe aceasta.

De la unele din aceste și alte înfățișări s-a pornit cînd s-au sugerat etimologii interne, derivate din onomatopei mai vechi, ori pe alte căi, una dintre ultimele fiind aceea propusă de Vladimir Streinu care (pe urmele lui Aron Densusianu, întrucîtva, care vorbea de „doi fierbinte“, dor adică), luînd seama la forma locală a cuvîntului *durare* (de la lat. *doleo* = a suferi), auzit la persoana a III-a singular ca *doale* = doară, și la înregistrarea accidentală și nu prea (cum i s-a părut lui) a lui *dor* ca *doi*, propune o derivare a *doinei* din *cîntecul de doi* (*dor*), a cărui zicere ar însemna *doinire*. O obiecție posibilă s-ar ridica în privința vechimii termenului *doină*, care n-ar putea fi prea mare, el neputînd ajunge astfel decît cel

mult la pragul de formare a românei înseși, deși e de crezut că stările poetice figurate artistic în *doină* erau esențial cunoscute și de către populațiile mai vechi, chiar dacă nu le-au fost într-atît caracteristice ca românilor (cel puțin de la o vreme încoace). Să nu uităm, totuși, că Socrate, în dialogul cu *Charmide* al lui Platon, îi reproduce reflecția unui trac, pe care îl credea supus lui Zamolxe, deci nord-dunărean : „Cu cîntece de vrajă să ne curățim sufletul !“ Iar muzicologul G. Breazu vorbea de un *nomos tracic*, plauzibil dacă ne gîndim și la faptul că mitologicul Orfeu era și el un trac, străbun, în parte, al românilor de astăzi.

În privința înțelesului, se cunosc, de asemenea, destule interpretări ale cuvîntului *doină*. Cantemir spunea că moldovenii încep cu doina „toate cîntecele în care se cîntă faptele războinice“ (autorul anonim afirmînd și el că, „Doina cînt de răzbunare“ ; „Doina cînt de voinicie“ etc.), dar de aici la Marte sau Bellona e un drum prea lung, care ne-ar putea duce chiar, eventual, la peanul eroic al helenilor, închinat lui Zeus Salvatorul (cf. și Xenofon, *Banchetul*, II, I). C. Negruzzi credea că doina îl „caracterisește pe moldovan“ și o circumscria mediului montan, pomenind „doinele sau cîntecele mîntene“, și echivalîndu-le întrucîtva cu cîntecele de dragoste și petrecere. Alecsandri, care a contribuit substanțial la impunerea lui, îi subsuma „toate cînticele de doruri, de iubire, de jale și de dor, plîngeri duioase a inimei românului în toate împrejurările vieții sale“, Hasdeu afirma că „doina este expresiunea sentimentului sub toate formele : tristețe, bucurie, iubire sau ură, entuziasm și desperare, pace și război, dar întotdeauna avînd în ea o notă de dor, de dorință, de așteptare“, ceea ce, ca și în alte cazuri, lărgeste cam cu prea mult entuziasm sfera acestui fel de poezie. Delavrancea crede și el că „cuprinsul doinei trebuie să fi fost vitejesc, iar nu jalnic. Nu plîngere, ci strigăt de bărbăție. Nu melancolie, ci energie națională“, constatare ce are oarecare temei, dacă ne gîndim la doinele haiducești, la cele despre înverzirea naturii, la o parte din cele erotice etc. G. Dem. Teodorescu subordona doina categoriei cîntecelor de lume, repartizîndu-i lirica „de caracter elegiac“, iar Antonin Roques,

în volumul cu traduceri intitulat *Chants roumains*, socotea că „la doina est un chant qui tient de l'élégie, de l'ode et de la ballade“, Ion Diaconu descoperind interferențe între doine și cîntece, după cum G. Călinescu afirma că «în doine (numele duce la dainele lituane, dar acoperă un gen foarte românesc) liricul își exprimă „dorul“ care e uneori dragoste, alteori nostalgie, „jalea“ de a fi singur, înstrăinat, de a muri nelumit și „voinicia“». Cercetătorii lirismului transilvan i-au relevat similitudini și adesea chiar echivalențe cu *horiele* și *hora lungă* maramureșeană (Miron Pompiliu, Belá Bartók, Tiberiu Brediceanu, Ovidiu Papadima), în Oltenia zicîndu-se *cîntec prelungat*, *cîntec lung*, *cîntec de frunză*, *de coastă* etc. K. Dietrich a mers și el pînă acolo încît a afirmat că doina ar cuprinde toată gama simțirilor umane, tinzînd, ca și alții, a-i subordona întreaga lirică populară și chiar mai mult. Destul de aproape se situează și D. Caracostea cînd constata că : „Există o doină a leagănului, a rău mărității, a raportului părinți-copii, a complexului familial, doine păstorești, plugărești, cătănești, ale conflictelor de clasă socială, doine vecine bocetelor. Există și o doină de răzvrătire în sens de plîngere care duce la revoltă. Într-un cuvînt, principalele forme de viață intră în matca doinei. Nu a putut prinde însă o doină care să dea glas dorului de viață mănăstirească. Folclorul nostru nu e ascetic“. Ar mai fi de adăugat, pentru a circumscrie sferile ei de acțiune, o doină cu caracter erotic, una a dragostei de natură și una fără obiect determinat, încifrînd un fel de jale aproape existențială. Oricum, o soluție definitivă e greu de dat deocamdată, mai ales că inflexiuni de doină pot fi surprinse și în alte sectoare ale creației populare în versuri (căci în literatura populară românească doina nu poate fi surprinsă în afara versului, a poeziei, fiind aproape un fel de aură a ei, cîteodată). Însă e de luat neapărat în seamă și o posibilă înrudire și chiar dezvoltare oarecum geamănă între *doină* și *dor*, primul termen avînd, totuși, *pe acest teren*, un cuprins mai larg, măcar prin faptul că uzul comun face să se audă denominații ca *doină de dor*, *doină de jale*, *doină de dragoste*, *de cătănie*, *de înstrăinare*, *de haiducie* etc. Nu e de neglijat și o anume substituție cu termenul, încă mai cuprinzător, de *cîntec*

(de la latinescul *canticum*), care înglobează, deopotrivă, categoriile de mai sus (auzim frecvent sintagmele *cîntec de dor*, *de jale*, *de dragoste*), ca și altele, precum *cîntece de cătănie*, *cîntece bătrînești* etc. Justificarea acestei substituiri stă în aceea că limitele între liric și epic nefiind tocmai ușor de trasat în literatura populară, ea ar fi convenabilă măcar din acest punct de vedere, atributul ce i se alătură, de regulă, circumscriindu-i, în același timp, relativ clar sfera de cuprindere (aceasta, pe lîngă faptul că în general, *cîntec* e întrucîtva mai în spiritul creației populare decît *lirică*, *poezie* etc.).

Construită, de regulă, în ritm trohaic, cu rimă împerechiată și măsură de 7—8 silabe, doina începe adesea (ca și alte producții populare românești în versuri) cu „frunză verde“, care ar simboliza dragostea românului pentru natura mamă, el fiind, potrivit altei sintagme, „frate cu codrul“. Are o linie melodică aparte, e caracterizată printr-o mare bogăție metaforică și printr-o tematică diversă, fiind, în mod curent, cîntată, cu acompaniament de flaut, frunză, cobză, vioară și alte instrumente populare sau devenite populare. În timp ce literar doina e greu, dacă nu aproape imposibil, a fi delimitată de cîntec, muzical ea are o melodie specifică (sau un complex de melodii) cu formă liberă, bogat ornamentată, ținînd de un stil melodic străvechi, bine fixat, ceea ce duce, ca și în plan literar, la un mare număr de variante. Termenul se aplică creațiilor tradiționale și numai arar celor recente (doină sau cîntec de haiducie, dar numai cîntec de proletarizare sau de luptă, nu și doină etc.), uneori zicîndu-i-se, relaxat, și cîntec vechi sau cîntec bătrînesc, folosit de obicei pentru denumirea baladelor. Tocmai această flexibilitate maximă a îngreunat definirea și clasificarea ei.

Cînd aud doina, codrii „se înfioară“, văile „clocotesc“, munții „se clatină“, boii „ară țelina ca moina“, dar îndată auzim înfiorarea că „Inimă supărăcioasă / Mor și nu te vîd voioasă“. Doina cîntă intensități sufletești maxime, și, elegiacă în genere, ea are totuși și o valoare catartică, din moment ce „Doinele-s stîmpărări / La omul cu supărări“. Altul generalizează altfel : „Ardere-ai lume cu pară / Dacă n-am în tin-ticneală“, căci „Murire-aș, moartea nu-mi vine, / Trăire-aș și n-am cu cine“, pentru

că degeaba „Sămănat-am mac în prag / Să vie cine mi-e drag“, tot de urît am parte. Între motivele permanente trebuie menționate măcar dorul, jalea, uritul („vai, aproape-s de urît / ca piciorul de pămînt / și-s aproape de necaz / ca năframa de obraz“), care, ipostaziate nuanțat, dau o mare profunzime acestor poezii. De asemenea, un viu sentiment al naturii, dublat de o proiecție puternică și amplificatoare a sentimentelor și gîndurilor proprii asupra acesteia, ca și o mare diversitate a celor de dragoste („Asar-am jurat pe cruce / Că la mîndra nu m-oi duce, / Crucea-n două rupe-o-aș / Și la mîndra duce-m-aș. / Jurămîntu-i trecător, / Casa mîndri-i numai dor“) întregesc gramatica afectivă și simbolică a acestor cîntece, la mare preț printre români : „Frunză verde și una, / cine-a zis dăinu, dăina, / arsa i-a fost inima, / ca și a mea, săraca“. Oricum, e limpede că atunci cînd vorbim de această expresie a unității spirituale românești trebuie să avem în vedere faptul (valabil și pentru *dor*, dacă nu cumva chiar mai cu seamă pentru acesta) că nu atît materia realizării, a întruchipării, este hotărîtoare, cît (ca și în multe alte cazuri în artă), viziunea căreia-i corespund toate. Lirismul ei, înșinuat adesea în reflecții cu caracter generalizator sau într-un fel de pseudodialoguri cu lumea înconjurătoare și cu cosmosul confident, ia alteori forme exclamative, interogative sau hiperbolice etc., ceea ce îi sporește farmecul și dimensiunile, forța de a sugera inefabilul plutitor pe deasupra oricăror forme concrete de trăire, meditație și activitate umană, decisive. Doina devine astfel în artă expresia complexă a sentimentului indeterminantului ce sparge mărghinirea curentă, subliniind-o, a neliniștii ce chestionează staticul și aparenta armonie, a fiorului că nici o certitudine nu-i e suficientă ființei umane în mereu improspătatele ei elanuri de cuprindere a lumii și a sa.

În literatura cultă românească, cuvîntul a început să circule prin intermediul lui Alecsandri („acel rege-al poeziei, vecinic tînăr și ferice, / Ce din frunză îți doinește, ce cu fluierul îți zice“, cum îl vedea Eminescu), D. C. Ollănescu-Ascanio (autor al unui ciclu de *Doine*, 1870), N. Beldiceanu (vezi *Doina voinicului*, *Doina do-*

rului și Doina doinelor), Mihai Eminescu („poetul „*Doinei*“, cum îl numea recent Alexandru Philippide), autor al gravei *Doine* patriotice și protestatare, în a cărei operă, întocmai ca și în cea populară, rîurile „învătau de la păstorul împărat doina“, Sf. Petru e surprins „ascultînd pe cugete doina izvorului plîngător“, Făt-Frumos începe într-un loc „a doini încet“, codrul mărturisește că „Vara doina mi-o ascult“, poetul însuși, dacă ar avea o iubită pe potrivă : „Cîtu-ți ține ziulița / I-aș cînta doina, doinița“. În multe din poeziile lui melancolia și aleanul cresc prin apel la aceeași sferă, ca în versurile : „Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri / Și niciodată n-or să vie iară, / Căci nu mă-ncîntă azi cum mă mișcară / Po-vești și doine, ghicitori eresuri“. Al. Macedonski (care exclama într-un rînd, agasat de producțiile în notă pseudo-populară : „cu doina numai merge pe fruntea României“) a scris și el cîteva poezii ocazionale pe acest motiv (*Doina sărăciei*, *Doina românului*), Hasdeu a integrat unele, parafrazate, piesei sale de teatru, *Răzvan și Vidra*, iar Delavrancea a scris printre primii un competent text eseistic despre respectiva categorie lirică. G. Coșbuc o și personifică într-un rînd : „Copilo, tu ești gata / De-a pururea să plîngi, / Și cînd ești tristă, Doino, / Tu inima ne-o frîngi“, tot el auzind cum : „Și-ntin-sele păduri / În cor își cîntă doina“, în general în versurile lui cuvîntul fiind destul de prezent, ca și într-o seamă de articole. Duiliu Zamfirescu, Gheorghe din Moldova, Șt. O. Iosif, Octavian Goga („plîng doinele și rîde hora“), Ov. Densusianu, G. Murnu, Tudor Arghezi, Mihail Sadoveanu, O. Carp („Atît de trist răsună doina / Fără cuvinte înțelese“, Victor Eftimiu, V. Voiculescu, Aron Cotruș, Zaharia Stancu, Mircea Streinul, Mihai Beniuc, Virgil Carianopol, Mihai Crama, Marin Sorescu, Ion Serebreanu, Nicolae Labiș (care a învățat tilcurile poeziei din „doinelile spuse seara pe șanț“, Ana Blandiana, A. Păunescu, Grigore Vieru, Cezar Ivănescu, Corneliu Vadim Tudor (ultimii doi cu insistențe semnificative), Constantin Voiculescu, Ion Bogdan Lefter, Radu Selejan, Nicolae Nasta și alții indică preocupări notabile în acest sens, scriind, cînd intră în zodia doinei, o poezie ce exprimă stări de spirit relativ asemănătoare celor care au generat cîntecele

populare. Oricum, s-ar putea alcătui astăzi, datorită abundenței sugerate, o reprezentativă culegere de doine populare și culte românești, care ar configura, poate, mai ferm acest teritoriu.

Tot prin Alecsandri, cuvântul începe să pătrundă și în sfera internațională, în 1852 apărind la Paris, în traducerea lui I. E. Voinescu (II), la Editions De Saye et Bouchet, volumul de „poésies roumaines” intitulat *Les Doinas, poésies moldaves* de V. Alecsandri, în 1853, în românește, la aceeași editură, *Doinele și lăcrămioarele*, ulterior (1854), în traducerea lui E. C. Grenville Murray, apărind la Londra *The Doinas or the National Songs and Legends of Roumania*. După aceea termenul a circulat tot mai mult atât grație lingviștilor, folcloriștilor, muzicienilor (între ei Michel Vulpesco cu ale sale *Doinas de Roumanie*, Paris, 1917), traducătorilor și poeților străini (Rafael Alberti, Iannis Ritzos etc.), cât și tuturor celor interesați de cultura română sau diverselor dicționare cu tentă internațională (a se mai vedea, între altele, emoționantele rînduri ale lui Korolenko despre doinele din fluier, ascultate de el în Delta Dunării sau constatările entuziaste ale lui Belá Bartók din 1923). De notat că mai toate doinele culte românești au apărut după descoperirea patrimoniului popular, exprimînd, de regulă, sentimente de întristare și setea de înfrîngere a feluritelor opreliști (fie ele și imaginare). Au apărut, de pe la sfîrșitul veacului trecut încoace și mai multe reviste denumite *Doina*, una intitulîndu-se chiar *Doina doinelor*, ceea ce indică același misterios atașament al românului față de acest cuvînt, aproape la fel de greu de definit ca și realitatea pe care o sugerează.

În muzica modernă întîlnim adesea accente de doină (la Iacob Mureșanu, J. A. și E. Wachmann, Ciprian Porumbescu, în *Impresii din copilărie* și *Suita sătească* de George Enescu, în anume piese de Rahmaninov, Belá Bartók, la Sabin Drăgoi, în *Hora* lui Mihail Jora, în *Ora-toriul* lui Paul Constantinescu, la Dimitrie Cuclin, în *Simfonia moșilor* a lui Marțian Negrea, la Sigismund Toduță, Ionel Perlea, Mihai Andricu, în *Suita românească* a lui Sergiu Celibidache etc.). Începînd cu pictorul Epaminonda

Bucevschi (1843—1891), care are o *Doină*, aspecte ale acesteia au început să se infuzeze și în arta plastică.

Nu mai puțin contradictorie și spectaculoasă, sub anume aspecte, e cariera cuvîntului *dor*, cu toată încrengătura lui de înțelesuri, sugestii, filiații și înfățișări. Ca și doina, și poate chiar mai mult decît ea, a fost aproximat de filozofi, etnologi, filologi, folcloriști, scriitori, muzicieni, artiști plastici, esești, critici, eticieni, istorici literari, lingviști, creîndu-se în jurul lui un spațiu al opiniilor, controverselor, punctelor de visare, elanurilor, sugestiilor și întruchipărilor artistice etc., mereu populat de semne și dilatat, dar încă departe de a fi istovit, ca orice coordonată ce pare a fi fundamentală pentru existența unui popor. Implicînd, adesea simultan, dorința puternică de a reveni la o anume stare, idee, vîrstă sau ocupație, de a vedea sau revedea pe cineva sau ceva drag, o vagă, dar persistentă, nostalgie, dorul semnifică mai curînd o tensiune sufletească complexă, intens colorată afectiv, în care răzbat accente de nelămurită tristețe și neliniște, de durere discretă, deseori fără un obiect bine conturat, aspirații (adesea incerte), așteptări nedefinite sau erotice și alte aspecte existențiale ce au dus la configurarea lui ca un motiv liric caracteristic al literaturii, muzicii, plasticii și eseisticii românești, care își este uneori suficient sieși pentru sine, spre a deveni din subiect obiect liric și, din cînd în cînd, epic.

Cu originea în lat. *dolus* (din *dolere* = a dura), după unii (Hasdeu) în *dol* sau în *desiderium* (Adrien Roig), ori în helenicul *doron* („dar”), cu sugestive aderențe la unele din cuvintele românești și mai cu seamă străine citate în cazul doinei (irlandezul *dan*, grecescul *dinos*, germanicul *don* etc., irlandezii avînd și un cuvînt *dor*, cu înțeles aproximativ comparabil cu al celui românesc), care ar deriva, cum s-a văzut, la rîndu-i, din *dor*, raportabil, ca înțeles, la spaniolele *soledades* și *deseo* la portughezul *saudad* și la italienele *desiderio*, *desio*, ori *rispetti*, *duolo* și *nostalgia*, la germanicul *Sehnsucht* și *Wehmut*, ori la francezele *nostalgie*, *deuil* și chiar la *spleen*-ul englezesc, cuvîntul pare a avea o durată considerabilă în limba noastră, fiind, probabil, la fel de vechi ca și ea. Ca înțeles însă, cele subsumate lui trebuie

să aibă o istorie ce urcă în timp, fie și parțial, către începuturile societății omenesti pe aceste meleaguri, îmbinând mitologicul cu ritualul, poezia cu credința și pe amândouă cu setea de nefatigabilă cunoaștere multilaterală. Mai mult decât *doina* (pe care a putut-o salva uneori, pe spații mici, de la uitare, repotențind-o, lucru valabil și invers), dorul a intrat în felurite sintagme, expresii și parimii („în dorul lelii“; „de dorul fragilor mănincă și frunzele“; „în dorul scrobului lingi coada tigăii“; „cu dor“, „a pierde dorul“, „a-și prinde dorul“, „dor de ducă“; „dor de țară“ etc.), într-o mulțime de combinații și derivări lingvistice curente, lărgindu-și sfera și aria de nelămurit, pe care e aproape o iluzie să mai încerci a o delimita și preciza integral. Definirea parțială, sugestia perimetrelor în care se desfășoară și a înfățișărilor pe care le ia, e cam tot ce se poate încerca deocamdată (de menționat că majoritatea celor citați la discuția despre *doină* pot fi inocați și aici, dar fără un neapărat plus de lumină). Evident, și acest termen a pătruns de timpuriu în toponimie (Dor Mărunt, Vîrful cu Dor etc.), în antroponimie (Dor, Doreanu, Dorian, Dorinescu, Dorela, Doru, Dorel, Dorin, Dorina, Dora, Doruț etc., unii derivându-le, însă, pe cîteva, de la Theodor, în fapt putîndu-se vorbi cel mult, într-o seamă de cazuri, de o contaminare), în onomastica animalieră (cai, boi, cîini, motani etc.), în șabloanele epistoliere („cu dor“, „cu mult dor“ etc.) și chiar, în mod pitoresc, în inscripțiile unor firme comerciale. Sînt și plante amintind de *dor*. Astfel dăm peste *doritoare* (*Veronica hederifolia*, o varietate a ei numindu-se *iarba șarpelui* sau *șopîrliță*, alta *băieței* etc., unele fiind folosite la „curățirea singelui“, pentru dureri de gît, contra hidropiziei), *dornic* (*Falcaria soides*), *dorul Maicii Precista* (*Asplenium trichomanes*), denumită uneori și *părul doamnei* sau *acul pămîntului*, ori peste *doruleț* (*Cichorium intybus*) sau *încingătoare*, *scai voinicesc*, prezente mai toate și în cîntecele și eresurile populare, mai ales în cele din zona erosului, cum sugerează, dealtfel, și unele dintre denumirile de mai sus.

În muzica simfonică (ex. piesa pentru pian *Dor* de Ciprian Porumbescu, unele cîntece de Ion Vidu, Tudor Flondor, Tiberiu Brediceanu, Sabin Drăgoi, *Sonata a*

III-a în caracter popular românesc și Rapsodiile lui Enescu oarecare reflexe putîndu-se depista la Liszt, Rimski Korsakov, Bártók, Kodally, Stravinski ori Marcel Mihailovici, la George Ștefănescu, D. Cuclin, Mihail Jora, Constantin Brăiloiu, Liviu Rusu, Cornel Țăranu, Doru Popovici, Anatol Vieru și la alții), în cea de operă (Enescu, Gh. Dumitrescu etc.) sau de estradă (există o piesă intitulată *Țară de dor*, parafrazînd versul lui Eminescu „țara mea de glorie, țara mea de dor“), stările, melodiile și versurile de asemenea factură au fost exploatate substanțial, uneori, mai ales în ultimul compartiment, pînă la sațietate (vezi și celebra romanță a lui Timotei Popovici, pe versuri de Șt. O. Iosif, *Mi-e dor de munți, de Caraimanul cel veșnic rătăcit în nor...*). Dăm cînd peste piese intitulate ca atare sau impregnate de atmosfera dorului, care nu-i nici aici mai ușor de definit, întrucît se inspiră dintr-același domeniu popular în care, cum spunea Blaga, „substanța sonoră e alcătuită în mare parte din tonuri intermediare, imprecise, de stăruitoare nuanțare a stărilor sufletești“. În coregrafia populară întîlnim un joc denumit *Dorul cocoanei*, un *Dorul Gorjului*, o *Hora dor de brazi*, o *Hora dorului*, o *Învîrtita dorului*, o *Sirba „de cine dorul se leagă“* etc. În plastică e de menționat măcar marea și cam edenica pictură a lui G. D. Mirea, intitulată *Vîrful cu dor*. Au apărut și cîteva reviste intitulate *Dorul*, *Dorul nostru* etc., indicînd aceeași polivalență și același atașament al întregii etnicități, ce se recunoaște în el, ca și în cazul doinei, de care e, totuși, destul de strîns legat și, cîteodată, condiționat.

Între cele mai vechi atestări avem una indirectă, într-o versiune românească, din secolul al XVII-lea, a romanului popular *Varlaam și Ioasaf*, unde un canonic își exprimă dorul sihăstriei („Primește-mă, o pustie, / Întru a ta pustnicie“) și altele, ceva mai tîrzii, din vechi manuscrise de teologie, în care circulau texte precum: „Jelui-m-aș brazilor / Pentru dorul fraților. / Brazilii sînt lemne uscate / Negre de străinătate / ...Jelui-m-aș cîmpilor, / Cîmpilor și florilor, / De dorul surorilor. / Florile sînt vestejite, / De căldură ofilite / Și de doruri otrăvite“. Etc. Ulterior, prin alte manuscrise, prin cărți, prin presă, prin felurite culegeri muzicale (una din ele, intitulată

Dorul, apărută în 1861, cuprindea „cîntări naționale și populare vechi și noi“, altele incluzînd chiar povești, bașme și legende), dar mai ales prin literatura orală, termenul și-a menținut circulația, intensă dintotdeauna, intensificîndu-și-o, poate, pe alocuri și prin influența unor versuri de ale Văcăreștilor, Ion Barac, C. Conachi, Anton Pann și alții, pînă la Radu D. Rosetti și mai încoace.

Cît privește înțelesurile, ca și în cazul doinei, lucrurile cunosc alunecări din nou semnificative, în legătură cu acest „al doilea suflet ce au dat Dumnezeu românului“ (Alec Russo). Pe lângă cele punctate deja, ar fi de amintit condiția generală a singurătății ce caracterizează pe cel cuprins de *dor* (ca și pe cel ce cîntă, aproape își cîntă doine) sau pe cel ce-l spune. Fiind, deci, cîntece ale insului și cuplului, cel mult ale familiilor și grupurilor, ele tipologizează și socializează stările ipostaziate, fără a-și pierde, în același timp, pregnanța de act și experiență individuală și mai rar, singulară.

Deși a intrat devreme în atenția artiștilor, cercetătorilor și intelectualilor în ansamblu, definiții și observații memorabile s-au făcut, totuși, relativ puține în legătură cu *dorul* în general și cu cîntecele și poeziile, populare și culte, axate pe acest motiv, poate și din credința că e vorba de un fapt de dinainte știut și înțeles de toată lumea. Pe urmă, el a fost delimitat relativ tîrziu de generala *dorință*, din aceeași familie și scos încă accidental de sub tutela cîmpitoare a doinei (mai ales, cînd e vorba de literatura și muzica populară). Cantemir îl trece, tacit cel mai des, printre versurile optative în general, Alecsandri îl subscris doinei, Hasdeu așîșderi, încît disjungerile au venit întîmplător și relativ încă neconcludent. Astfel, K. Dietrich, care s-a ocupat de el, l-a extins foarte mult, ca și A. Ubicini înaintea lui, iar O. Densusianu l-a circumscris cam prea tranșant lumii păstorești, în timp ce M. Friedwagner l-a redus la lirica erotică, al cărei substrat l-ar sustitui. Lucian Blaga, în ale cărui scrieri lirice și filozofice îl întîlnim, crede că se cărui scrieri lirice și filozofice îl întîlnim, crede că se vorbește de o *stare de dor*, de o categorie abisală a *dorului*, ori că „*dorul* e socotit cînd ca stare sufletească învîrtoșată, ca o ipostazie, cînd ca o putere impersonală, care devastează și

subjugă, cînd ca o vrajă ce se mută, cînd ca o boală cosmică, ca un element invincibil al firei, ca un *alter ego*, ca o emanație materială sufletească a individului“, ceea ce e destul pentru a-i puncta dimensiunile posibile, dar și relativ puțin pentru a avansa cu precizările. Tot el l-a apropiat de „îngrijorarea“ lui Heidegger, socotindu-l mai complex și specific românesc, în general mai semnificativ pentru ființa umană. Tache Papahagi „conclude că în viața românului *dorul* joacă un rol proeminent și că el e un fel de neastîmpăr al sufletului, un răscolitor al lui, un turburător al liniștii interne“.

N. Mărgineanu socotește că „*dorul* e laitmotivul“ doinei, exagerînd cînd afirmă că „doine au toate popoarele, cele din sud-estul european mai ales, dar „*dorul*“ reprezintă specificul celei românești“, cale pe care nimic nu ne oprește să inversăm doina cu *dor* și să constatăm că definiția nici nu pierde, nici nu cîștigă în substanță, cu atît mai mult cînd e vorba de doină.

Nici Constantin Noica nu merge mult mai departe cînd afirmă că în *dor* s-a contopit „durerea, de unde vine și cuvîntul, cu plăcerea, crescută din durere nu pricepi bine cum“. Punctînd și o tainică „zonă de *dor*“ specifică românilor, el spune despre cuvînt că „pendularea lui e prea adesea destrăbătoare: te poartă cînd spre trecut, cînd spre viitor, te încarcă și de regret, și de speranță, îți face uneori de îndurat insuportabilul, dar alteori de nesuferit ceea ce trebuie și e bine să înduri“. Toate aceste aproximări, cărora li se mai cuvin adăugate măcar cele ale Elenei Ossiac-Bălan, autoare a unei cărți remarcabile despre *dorul* românesc și posibilele lui raportări la spațiul iberic, cele ale lui Zaharia Macovei despre viziunea europeană a *dorului*, ori ale lui Petru Ursache, care-l apropie de Siva și Kama etc., — învederează însă clar tendința și efortul de a surprinde acest joc de *da* și *nu* al cuvîntului, indeterminarea pe care o sugerează, dimpreună cu ideea că sentimentele, gîndurile și acțiunile umane, credințele și elanurile noastre pot avea și un revers sau o fațetă neîntîluită încă și, de aceea, planantă asupra noastră. *Dorul* și literatura, arta și meditația ce i se subsumează sau pe care le generează ar fi și o încercare de a întruchipa sau indica măcar aceste inefabile intuiții.

Poporul crede că „Pe unde umblă dorul / Nu poți ara cu plugul, / Că s-agață plugu-n dor / Trag boii de se omor“. De asemenea : „Cîtă boală-i pe sub soare / Nu-i ca dorul arzătoare. / Că dorul unde se pune / Face inima carbune“ și „dorul unde se lasă / Face lacrimilor casă“. De unde dorința : „Dac'ar curge cel izvor, / să mă pot spăla de dor“. Îndrăgostitul roagă divinitatea să bage „luna-n nor / Să mă duc unde mi-e dor“, el constituind cu iubita „două flori înflorite : / Una-i ea și una-s eu, / Dorul ei și dorul meu“, context în care înțelegem de ce : „Nici o boală nu e grea / Ca dorul și dragostea“, iar cînd „Se-ntilnește dor cu dor, / Se sărută pînă mor“, gura însăși fiind „friptă de dor“. De unde : „Pe pămînt să fie stele / Și pe cer crească nuiiele, / Eu tot te-oi dori cu jele“, sentimentul acesta supraviețuind pînă și cataclis-melor cosmice, căci „Pe unde merge dorul / su usucă tot cîmpul, / înegrește sufletul“ ; dealtfel, chiar „muntelē că-i munte / Și-nică are doruri multe“. El se împletește strîns cu dragostea și „Cînd ești, dorule, cu mine, / Mi-e plină casa de bine“. Dorul „e mult / Ca nisipul de pe prund“ și pentru a-l circumscrie ar trebui „Să fie luna de hîrtie / Și cerul cîntălărie / Și soarele-un scriitor, / Să scrie tot ce mi-i dor“. De aceea, „Două doruri într-o țară / Nu trăbă mai mare pară“, iar cînd e vorba de dorul izvorît din dragoste, fata simte că arde și „M-aș băga-n fîntînă-n apă, / Numa dorul lui să-mi treacă ; / M-aș băga-n fîntînă-adînc / Numa dorul lui să-l stîng“. El poate comprima sau dilata spațiul și timpul, merge uneori turbat „din țară-n țară“ ; are vîrste : „Aleargă, dorule, aleargă, / Cît îți este lumea dragă!“ căci „Dacă omu-mbătrînește, / Mustăcioara se lungește, / Dorul se călătorește“. Invocarea acestor indeterminabile stări e făcută în cele mai diverse împrejurări. Flăcăul cînd pleacă la armată cîntă : Plînge-mă mamă cu dor / Că și eu ți-am fost fecior ; altul generalizează : „De cine dorul se leagă / Nu-și mai poartă mintea-ntreagă“. De unde rugămîntea : „Du-te dor cu Mureșul / Nu-mi mai rumpe sufletul“, căci „Vine dorul despre sară, / Despre zori el vine iară“, încă mai intens : „Dimineața cînd mă scol / Te-aș săruta mai cu dor“. Drept consecință, „blestemul“ : „Ajungă-te, badeo, ajungă... / Ajungă-te-un dor și-un

drag, / Nici să mori, nici să te scoli, / Pin-nu vin de nouă ori / Să te spăl cu apă rece, / Și de dor poate ȋ-a trece“. Concludentă e următoarea imagine a dorului : „Mare-i cerul și pămîntul, / Mai mare-i doru și-uritul ! / Cîtu-i de afundă marea, / Mai mare-i dorul și jalea ! / Din cer pînă la pămînt, / Tot mai are un sfîrșit, / Numai dorul meu cel mare / Nici un sfîrșit nu mai are“. De aceea, e de preferat uneori chiar extincția : „Duce-m-aș în groapă-afundă, / dorul să nu mă ajungă. / Duce-m-aș pentru vecie, / dorul să nu mă mai știe“.

Una din intensitățile maxime ale dorului o întîlnim în cîmp erotic, ca în această parafrază a muncilor agricole, ce-l ipostaziază, cu atît mai pregnant, cu cît mai impersonal : „Dorul de la bădița / De l-aș putea apuca, / L-aș ara, l-aș semăna, / L-aș plivi, l-aș secera, / Și l-aș face stog la șură / Și l-aș îmblăți singură / Și l-aș frămînta-n inele, / Pe pofta inimii mele, / Și aș face o azimioară, / Coaptă-n sîn la inimioară“. În orice caz, dorul e simțit într-atît caracteristic încît ființa umană nu poate fi concepută în afara lui : „cine zice că nu-i dor, / nu-i vrednic de chip de om“. Ca și doina, cîntecle de dor exclud aproape integral satira, ironia, în general tonul glumeț, apropiindu-se mai mult de litanie, de invocatie și epitalam. Spre deosebire de doină, însă, care e totdeauna relativ scurtă și în versuri, dorul adie și peste scrierile în proză, îndeosebi peste evocări și amintiri, peste cîntecul vîrștelor și al timpului, tipice fiind aici pagini din Creangă și Sadoveanu, ori din V. Voiculescu, Gala Galaction, Lucian Blaga și alții.

În literatura cultă, dorul are o carieră sinuoasă, fiind confundat uneori cu simpla dorință, alteleori starea fiind evidentă dar nenumită, citeodată fiind acoperit (ca și, din cînd în cînd, *doina*) sub clopotul de înțelesuri ale jelaniei sau ale cîntecului etc. Cantemir vorbește în *Istoria ieroglifică* de „dor dulce“, pe care-l deosebește de „duroare“, dar nu de mai mult. În *Țiganiada* lui I. Budai-Deleanu, Romica a fugit cu un flăcău, zice Tandaler, „pîntru care / Dor va fi simțind și libovie“. Tot acolo, făcînd deosebire între versul popular și cult, autorul scrie că „la noi pînă acum puțin au fost obicnuite alte stihuri afară de cele de obște, ce le numim vierșuri

și s-au obicinuit la cîntece de *doru lelii* și de *frunză verde* și ca de aceste" (aici *doru lelii* trebuie luat în înțeles propriu — fiind vorba, adică, de cîntece de dragoste). La 1850 Anton Pann avea să scoată volumul intitulat *Spitalul amorului* sau *Cîntătorul dorului*, Alecsandri va produce aproape o inundație de versuri de dor, Al. Depărățeanu va veni în 1861 cu volumul de versuri erotice, *Doruri și amoruri*, un ciclu din versurile lui D. Petrino numindu-se *Cîntece de dor*, titlu pe care-l va prelua și Samson Bodnărescu pentru un grupaj al său.

Eminescu va însuma, mai ales liric, diferite aspecte ale complexității dorului. Astfel, sufletul îi „arde de dor nemărginit“, ar fi vrut să iubească „cu dor“, se simte cuprins de „dor de moarte“, cînd afirmă: Mai am un singur dor: / În liniștea sării, / Să mă lăsați să mor / La marginea mării“. Dăm la el peste „dorul țării cei străbună“, peste „rîușorul / Care dorul / Și-l confie cîmpului“, peste codrul „pustiit / Vestejit și amorțit / Și cu doru-mi singurel“, peste „marea liniștită ce înecă a lui dor“, peste blestemul de a-i părea că „anii mîndri de dor ar fi deșerți“, ori peste „dorul demonic“, în sfîrșit, peste generalizarea cu aer sarcastic: „În veci aceleași doruri mascate cu-altă haină, / Și-n toată omenirea în veci același om“. Evident, multe din derivatele cuvîntului sînt, de asemenea, prezente în scrisul marelui poet.

Coșbuc, alt evocator asiduul al dorului, îl vede într-un rînd, idilic, cum: „Numai dorul mai colindă, / Dorul tînăr și pribeag“ altădată ajungînd o sfîșietoare stare, ca aceea a lui Ion din *Scrisoarea de la Muselim Selo*, în care acesta strigă, înăbușit și elementar: „Așa mi-e dor de-acasă“. Prin Veronica Micle, Matilda Cugler-Poni, Ioan Nenițescu, Mircea Demetriade, ori prin sentimentali ca Șt. O. Iosif, A. Vlahuță, Panait Cerna sau prin Dui-liu Zamfirescu (care-l apropie de melancolia lamartiniană), prin Octavian Goga (la care poet al jalei și melancoliei între altele, ia următoarea înfățișare: „Dorurile mele / N-au întruchipare, / Dorurile mele, / Frunze pe cărare“), acest motiv se menține într-o continuă actualitate. Arghezi, Sadoveanu (cu deosebire în scrisorile cu ton evocator sau erotice, inclusiv în versurile sale), Bacovia, Ion Barbu, Voiculescu (interesat oarecum statornic de folclor),

Ion Pillat (care a scos o seamă de culegeri cu poezii de dor, prefăcîndu-le) și alți mari poeți români moderni sînt prinși nu o dată sub aripa lui. Lucian Blaga a scris chiar o scurtă exegeză, denumindu-și, totodată, un volum de versuri *La curțile dorului*, parafrază a unui vers popular („În mijlocul codrului, / La curțile dorului“). Ștefan Nenițescu, G. Călinescu, Al. Philippide, Aron Cotruș, Vladimir Streinu, Zaharia Stancu, B. Fundoianu, Iulian Vesper, Mircea Streinu, George Lesnea, Dan și Emil Botta (ultimul și-a intitulat un volum de versuri *Un dor fără sațiu*), Al. Busuioceanu, Teofil Lianu, Petru Rezuș, Yvonne Rossignon, George Uscătescu, Lucian Valea, Valeriu Ciobanu, Mihai Dragomir (vezi volumul postum, *Dor*), A. E. Baconsky, Dragoș Vicol, Ion Brad, Nina Cassian, Nicolae Labiș (poezia *Dor* etc.), Vasile Nicolescu, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Mihail Crama, T. Utan, Al. Andrițoiu, Ștefan Bănuțescu, Radu Cărneci (care are și el un volum denumit *Un spațiu de dor*), Vasko Popa, Radu Flora autor al unor culegeri și al unei ample exegeze asupra folclorului literar din Banatul jugoslav), Mihai Avramescu, Florica Ștefan, Slavco Almăjan, Grigore Vieru, Mira Simian, Aure Rău, Ana Simon, Leonid Dimov, Ion Flora, C. Michael-Titus, George Alexe, Ion Dodu Bălan, Antoaneta Bodisco, Adela Popescu, Emil Manu, Ion Miloș, Stelian Gruia, Ion Gheorge, Mihai Negulescu (vezi poeziile *Dor* și *Țară de dor*), Ilarie Hinoveanu, Petre Ghelmez, Ioan Alexandru (care ajunge în *Imnele Moldovei*, „la fîntîna dorului și cîntă dorul sfînt de țară“), Ion Lotreanu, Corneliu Vadin Tudor, Corneliu Șerban, Miron Cordun, Constantin Ștefuriuc, Ion Nicolescu (care-și cîntă „doina mea de dor năting, / dorul meu de-o doină vie“), Ioan Șerb, Vasile Speranță, Elisaveta Novac, Valeria Victoria Ciobanu, Carmen Maria Mecu, Ileana Mihăilă și mulți alții de diferite vîrste și formații, îndeosebi cei veniți din ruralitate sau legați de aceasta, au abordat, fie direct, acest perimetru, fie au ajuns impregnați de aromele, moli-ciunile și țăriile lui, pe care epoca mai nouă pare a le împrăști, sub săbiile firești ale lucidității, poeziei și pragmatismului, ale „denaturării“ omului. Mulți dintre cei de mai sus, ca și alții, au contribuit, prin destinul lor și al scrisului pe care îl practică, dimpreună cu o seamă de

scriitori aparținând naționalităților conlocuitoare sau altor literaturi, la relativa internaționalizare a dorului. Iar traducătorii i-au propus felurite și, de regulă, aproximative echivalări.

Caracteristice tuturor vîrstelor, începînd cu pubertatea (deci cu înflorirea biologicului, a socialului și psihologicului), circulînd atît în textele numite ca atare, cît și ca o pulbere solară, în mai toată literatura populară (dorul) și, de regulă, numai în cea în versuri (doina), prelungindu-se substanțial în cea modernă și contemporană și în sumînd, probabil, o substanță ce le premerge cu mult ca lexeme și revelînd cu certitudine aspecte definitorii ale spiritualității naționale, la a cărei unitate contribuie constant, cedîndu-și reciproc întîietatea în cuprinderea realităților respective și întrepătrunzîndu-se ades, „ne-categoriale“ ambele, *doina* și *dorul* sînt în cele din urmă mai cu seamă expresii ale etnicului și etosului național și numai în al doilea rînd întruchipări artistice. De observat că dacă, în poezia cultă, doina este abordată cu oarecare precădere cînd e vorba de teme patriotice, sociale și în general cu tentă militantă evidentă (restrîngîndu-i-se oarecum perimetrul față de dimensiunea ei populară), dorul este implicat în scrieri de facturi mult mai diverse (dor de țară, de meleagurile natale, de părinți, de iubită, de anume locuri și ființe, dor de răzbunare, de libertate, de codrul verde și în general de natură, de ocupațiile ce se desfășoară în cadrul ei sau de anume îndeletniciri umane în ansamblu, inclusiv dorul metafizic, nelămurit, ducînd la un sentiment al efemerității și nenorocului, al incertitudinii fulgerătoare de destin). Astfel poezia (și proza) cultă de dor (uneori asociată cu motivul *Ubi sunt...*) preia și o seamă de funcții și motive care în perimetrul popular constituie mai cu seamă apanajul doinei. Pe acest din urmă teren doina poate exprima dorul, în timp ce acesta n-o poate, ambele, însă, bătînd mult mai departe: „Frunză verde de mohor, / doină-i zic la jale, dor, / doină-i zic și doină-i cînt...“. În plan simbolic — hotărîtor în multe privințe, — dar și sub alte aspecte, tulburătoare de conștiință, s-ar mai putea schița o deosebire. Anume că, în timp ce *absența doinei* nu e resimțită cu intensitatea *prezenței* sale

(„Cînd aud doina zicînd, / Nu mai sînt om pe pămînt“), cea a dorului e catastrofală („Dorule, de lipsa ta / Se risipește lumea“), deși nici prezența nu e mai puțin semnificativă („Cînd ești, dorule, cu mine, / Mi-i plină casa de bine“). Astfel, proiecția în zona semnificațiilor, a simbolizărilor, cunoaște dintr-o dată nuanțe distingătoare, pe care numai uzul comun le ignoră, după cum lectura curentă le scapă adesea. Poate și pentru că dorul e prezent de cele mai multe ori difuz în spiritualitatea românească (însă, nu mai puțin *existent*), iar doina, compensator, e mult mai *concretă*, ceea ce-i înlesnește și absențele caracterizatoare. Mulțimea textelor ce le pot fi subordonate, a melodiilor și a variantelor atestă vitalitatea desfășurată a acestor produse artistice, gradul lor înalt de specificitate și, în foarte multe cazuri, de artisticitate. Aceeași abundență și finețe artistică a dus cu timpul, și e probabil că va duce în continuare, la mai largă lor abordare în literatură, arta și cultura contemporană și la mai buna lor cunoaștere și diferențiere, ca două stele tutelare ale astralității sufletului românesc, cu răsfrîngeri firești în zone învecinate sau în unele de mai departe, cu care alcătuiesc împreună contradictoria spiritualitate umană.

1981

Lirica populară și cultă - concordanțe

Pornind de la constatarea că, cel puțin pentru unele sfere și chiar pentru o mare perioadă din istoria ființei și a societății umane, se pot surprinde semnale sau aspecte premergătoare oricărui fenomen mai însemnat, se poate face și încercarea de a vedea în ce măsură formele culte ale lirismului (românesc), inclusiv unele dintre cele mai recente, preexistă în cele populare, iar de la o vreme coexistă, eventual, cu ele și chiar, accidental, se întrepătrund. Sigur, lucrurile nu trebuie văzute strict genetic, întrucât va fi greu, de pildă, dacă nu imposibil, a găsi vreo legătură directă între anume nuanțe de ermetism poetic modern și vreun aspect al literaturii populare. Dar că anume prerostiri, uneori cu un grad remarcabil de asemănare, se pot întâlni, e iarăși un fapt lesne de evidențiat și de reținut, nu atât pentru mica istorie a ermetismului românesc, cât pentru a lumina mai cuprinzător o probabilă predispoziție naturală a spiritului omenesc pentru încifrarea, care a putut „pregăti“, fie și în mod inconștient, terenul pe care acesta s-a putut produce, susține și motiva în lirica modernă. Se înțelege, direcțiile și sensurile sînt cu totul altele, dar cînd, în anume descîntece, dai peste versuri precum :

Meletică
peletică
pog canopogo
cana gana carga
cararata pune

gîndul te poate duce chiar la aspecte de *sui-generis* letrism, în sensul că tehnica producerii acestor sonorități fără înțeles limpede nu e fundamental alta decît cea la care recurg letristii, ci numai materialul cu care se manevrează e altul — grupuri sonore într-o parte, grupuri de litere sau silabe în alta. Ba și anume incantație pare a fi comună. Astfel că, măcar ca expresie, dacă nu ca finalitate și ca mijloc eficient de creație, o seamă din formele ultime ale modernismului și avangardismului literar, uneori furibunde, pot fi explicate și motivate parțial prin aceea că ar corespunde unor aspecte ale spiritului uman în genere, manifestate accidental și genuin în chiar lirica populară, a cărei aparență e pentru mulți de profundă stabilitate și mai ales de impermeabilitate totală la astfel de experiențe, cînd nu de plată vetustitate.

Alte fragmente, tot descîntece, amintesc fără echivoc blestemele de tip arghezian, a căror învecinare (nu neapărat însă și comunicare, care e altceva) cu versul, dar mai ales cu spiritul popular a fost de multă vreme observată. Iată o pildă oarecare, cu ecouri ducînd și spre „ieroglificele“ lui Cantemir, spre Heliade sau, mai recent, către Nichita Stănescu și Ion Gheorghe etc. :

bucatele li-a spurcat,
sîngele li-a-nvînoșat,
mațele li-a subțiat,
plămîiele li-a putrezit,
rărunchii li-a împutiț,
părul li-a zborșit,
carnea li-a împietrit,
fălcele li-a dăbălat,
ochii li-a lăcrămat,
măselele li-a picat,
limba și-a mușcat,
de picioare le-a doborîț,
de pămînt că le-a trîntit
etc.

Timpul verbal e altul, modalitatea spunerii diferă, dar întretăieri și substraturi presimțim imediat destule și convingătoare, ca și între o seamă de imagini ținînd de

lirica expresionistă sau de primitivismul simulat, la modul Adrian Maniu, și acest text popular despre „Boul cibol, negru de dumbravă”, care ni se înfățișează :

cu coarnele întraurite,
cu coama zugrăvită,
cu picioarele potcovite,
prin nări șuierînd,
din picioare scăpărînd,
pă gură pară de foc țipînd.

Tiparul acesta, nedeliberat expresionist, poate fi urmărit încă mai cuprinzător și argumentat prin întreaga literatură populară (a se vedea frînturi de basme, colinde, balade etc.) și chiar prin arta anonimă în general, versurile citate putînd părea și un comentariu liric la o posibilă icoană pe sticlă sau la o pictură populară de pe perețele unei biserici de țară, sugerînd apocalipsul, ori la cine știe ce năstrușnică îmbinare coloristică de pe vreun covor etc.

Asta mai ales în jocul relativizat al perspectivelor integratoare. Căci, altfel, dacă încercăm să constrîngem lucrurile la nivelul unor scheme și fixități de orice ordin, s-ar putea ca efortul de a stabili legături oarecum directe sau de a găsi corespondențe și, uneori, omogenii între astfel de detalii și curente artistice de pregnanță expresionismului sau a altor modalități artistice mai mult sau mai puțin celebre și consacrate să fie măcinat de diverse și puternice, uneori de netrecut, bariere. Dar, dacă schimbăm unghiul de cuprindere a unor atari fenomene și admitem posibilitatea mai largă, în timp și spațiu, a unei, dacă nu identități generative a spiritualității omenești, despre care a crezut, cu îndreptățire, Vladimir Streinu că se poate vorbi, ci a unor coincidențe și, poate, citeodată, serii genetice, atunci lucrurile dobîndesc un relief oarecum nou. Chestiunea a fost vehiculată în legătură cu originea basmului, ale cărui teme, motive și șabloane comune unor popoare, fără nici o tangență vizibilă între ele și fără posibilitatea existenței unor intermediari, oricît de îndepărtați, nu puteau fi explicate altfel decît prin probabilitatea ca în diverse puncte ale planetei, independent unii de alții, oamenii să producă bunuri

artistice similare, în cîteva date chiar identice. Ea a fost reluată cînd a venit vorba de diverse alte motive ale culturii și artei populare (cum e cazul motivului Meșterului Manole, a cărui răspîndire mapamondică nu prea poate fi explicată cu totul în alt chip), dar, în afara unor vagi sugestii de antropologie culturală și a unor constatări sporadice de fapte artistice asemănătoare, mai departe nu s-a mers, decît întîmplător și cam fără convingere. Însă dacă extindem respectivele constatări dincolo de cadrul strict *geografic*, în care au fost menținute cu precădere pînă acum, și admitem că și *în timp* ființa omenească a putut produce, în chip independent, fără legături și influențe certe, fenomene, idei, imagini și alte fapte, care, reprivate dintr-un punct anume, se aseamănă, uneori tulburător, între ele, atunci constatarea că o seamă de manifestări artistice, care ne apar și probabil sînt cu totul noi din vreun unghi de vedere, au fost prerostite, preexperimentate (conștient sau nu), dobîndeste un plus de consistență. Pre-gîndirea, pre-rostirea, pre-configurarea unor aspecte ale culturii și artei va putea apărea ca un dat normal, iar noutatea lor va fi mai complex înțeleasă și delimitată și mai puțin vitregită, prin dilatație sau reducere incomplet motivată. Multe lucruri care par unora curate trăsnaî, ieșiri furibunde din perimetrul normalului și al artei (căci marea artă este și profund normatoare și, se înțelege, normală, cu toate aparentele oscilații din ochii unora) s-ar reperspectiva, văzîndu-le că țin organic de mișcarea mai generală a spiritului uman și de anume etape sau chiar excreșteri „experimentale” ale acestuia.

Nu trebuie neglijat nici faptul că, atunci cînd vorbim de posibila preexistență a unora dintre formele lirismului (românesc) cult în masa poeziei populare, de unele frapante similitudini sau întretăieri, e necesar să avem în vedere și tendința celor două tipare — popular și cult — de a se înscrie, în cadrul național dat, în cicluri cu tendințe de oarecare autonomizare, necoincidente în desfășurarea lor cronologică, cu tempouri deosebite și cu moduri de semnalare proprii. De aici decurge și posibilitatea ca, deși diferențiate, cele două cicluri să genereze în planul literaturii fenomene nu numai comparabile,

asemănătoare, ci chiar identice în anume puncte ale lor. Așa s-ar explica existența unor aspecte importante ale literaturii populare însumabile clasicismului, romantismului, barocului și expresionismului din cea cultă, pe porțiuni ceva mai restrânse (uneori accidentale) puținându-se face cel puțin raportări la ermetism și la alte curente și mișcări literare, unele de ultimă oră. Căci e probabil ca fiecare ciclu de cultură să producă, pe parcursul desfășurării lui întregi, fenomene care să se regăsească în alte astfel de cicluri, precedente, contemporane sau viitoare. Faptul se explică și prin aceea că un ciclu fiind expresia unei mentalități și viziuni globale, a unei sau a unor colectivități, asupra lumii, el poate lua, teoretic cel puțin, în cursul desfășurării lui, toate formele pe care mintea omenească le poate imagina, întrucît la existența lui participă felurite și, în mod ipotetic, nelimitate structuri de personalitate. Că aceasta se întîmplă deliberat sau nu, că respectiva deliberare e exprimată integral, parțial sau deloc, chestiunea n-are importanță, semnificativă fiind manifestarea, experimentarea tuturor modalităților care pot caracteriza un ciclu.

Încît, pornind de la posibilitatea ca într-o cultură, inclusiv în cea românească, să acționeze pe durata ei mai multe astfel de cicluri (sub- sau microcicluri, dacă gîndim destinul unei culturi ca un ciclu de sine stătător) și dacă admitem ipoteza că fiecare asemenea ciclu are în totalitatea lui o sumă anume de caracteristici, regăsim, în mare, sub diverse forme, în cele cu care coexistă, atunci explicația unor presemnale sau preexistențe mai consistente ale unor fenomene dintr-o zonă în cealaltă e oarecum suficientă. Astfel perspectivă lucrurile, e de admis că literatura populară (românească) a putut și poate, în totalitatea ei, cuprinde manifestări similare celor din cea cultă (română), văzută, de asemenea, pe întreg parcursul ei de pînă astăzi. Diferența e, în primul rînd, de intenție, de dozare, de extensie și formă de expresie, de tehnică și posibilitate de manifestare și persistare a individualității creatoare, de transmitere, recepție și răspîndire a creațiilor marcate de semnul unui curent, al unei modalități sau atitudini etc. Din acestea

rezultă, în mare, și specificul uneia sau al celeilalte dintre formele literaturii naționale, între care se pot găsi, deci, și astfel de linii de unire, și sisteme de convergență. În plus, poate fi adusă în discuție și configurația specific-națională a unei culturi în ansamblul ei, contribuția acestui cadru specific la apropierea și „armonizarea“ faptelor cu posibile tendințe divergente, „obligîndu-le“ la o anume convergere și evoluție, la o corespundere încă mai pregnantă decît ar avea-o — teoretic — în afara acestui cadru. Pentru că e limpede că, rămînînd pe teren românesc, sînt mai puține corespondențele clasicismului francez cu cel folcloric al românilor, decît cele dintre acesta din urmă și clasicismul nostru cult, care (substanțial și peste timp) ar putea fi mai apropiat de cel popular, autohton, decît de cel european în genere, care l-a stîrnit și stimulat neîndoielnic. Tot astfel stau lucrurile cu „romantismul“ și „expresionismul“ folcloric românesc, care se cuvin raportate mai întîi la romantismul și expresionismul din literatura națională și numai apoi la aspectele mai cuprinzătoare ale acestor curente. În general, dealtfel, dată fiind bogăția și varietatea culturii și artei noastre populare, omogenitatea ei, literatura și arta cultă, cultura română modernă, în genere, se găsește într-un raport specific și dinamic cu cea europeană, pe de o parte, și cu cea folclorică autohtonă, pe de alta. Este un fapt ce-i explică întrucîtva specificul, vitalitatea și modalitatea de participare la universalitate.

Dacă toate acestea sînt repuse acum sub semnul identității generative a spiritului omenesc în ansamblu sau din anume zone (în cazul în care descompunem numai o cultură dată în factorii ei majori de organizare specifică) și neglijăm, pentru demonstrație, cadrul cronologic diferit în care amintitele cicluri se manifestă sau e posibil să se manifeste, vom obține un plus de asemănări și prefigurări, de natura celor urmărite aici sau de altă natură. Așadar, suspendînd diacronia și sincronia și admițînd posibilitatea strict teoretică a unei omocronii a fenomenelor artistice (mult mai ușor de imaginat, de altfel, în domeniul artei decît în cel social-politic, deși nici acolo avantajele ei nu sînt cu totul ignorabile, antropologii chiar făcînd uz de ele), putem recompune tabloul

manifestărilor respective într-un chip care, pentru demonstrație, să înlesnească o succesiune logică a lor, în multe privințe concludentă, atât pentru cele urmărite în cadrul de față, cât și pentru diverse alte probleme.

Aducînd în discuție și împrejurarea că o notă, întrucîtva caracteristică, a culturii noastre este și aceea de a prevesti sau a încheia demersul istoric al unor curente, modalități și mișcări cu rezonanță oarecum continentală, dacă nu mai largă, perspectiva unei încercări precum cea de față devine încă mai atrăgătoare, întrucît s-ar putea explica, măcar în parte, sursele de vitalitate specifică, necesară pentru a da un prim impuls unor mișcări sau experiențe artistice, gesturi culturale și sociale mai largi, sau pentru a revigora datele unui curent sau idei căzute în oarecare desuetudine în alte părți. Dar o afirmație precum aceasta e mult prea gravă pentru a nu fi măcar în fugă susținută și cu alte câteva exemple, înainte de a-i puncta consecințele pentru cele examinate aici.

Așa, în domeniul istoriei, se știe de la Iorga încoace (vezi *Byzance après Byzance*) că țările române au devenit, după căderea Constantinopolului, ultimul mare centru de cultură bizantină și un mare focar (poate cel mai însemnat o vreme) de cultură slavă (rivalizînd cu Kievul, Moscova și alte așezări, fapt ce a produs destule animozități și lăcomii), voievozii români conservînd, totodată, și vechea idee imperială, Petru Rareș afirmînd, cu cuvintele atribuite lui de scriitorul rus Ivan Peresvetov, că el face totul ca să nu se poată zice că ortodoxia „nu are țar liber și nu are împărăție liberă” (vezi *Călători străini despre țările române*, I, 1968, p. 458). Neagoe Basarab, a cărui biserică Gavril Protul o socotea alt sfîrșit de serie, crezînd că e mai frumoasă decît *Sionul* și decît *Sfînta Sofia* lui Iustinian, spune în pisania ei: „mă străduiesc a cîrmui împărăția aceasta”, retorul patriarhiei ecumenice, Manuil din Corint numindu-l „Ioan Neagoe, mare voevod și împărat și autocrat al întregii mari Ungrovlahii”. Sub auspiciile aceleiași idei imperiale își puneau o seamă de acte și Ștefan cel Mare, ca și alți voievozi din epocă și de mai tîrziu, un ultim reflex fiind în acest sens anume gesturi ale lui Constantin Brîncoveanu (să nu uităm că o seamă de domni români se trăgeau din

împărații bizantini), ceea ce demonstrează că simbolul imperiului roman de răsărit a fost păstrat destul de mult timp, după desființarea lui în fapt, în țările române, ciclul său aici încheindu-se în cele din urmă.

De asemenea, nu poate fi chiar o întîmplare faptul că motivul jertfei edificatoare, cu circulație planetară și vechime aproape insondabilă, a cunoscut la noi o circulație apreciabilă, dînd cele mai complexe și expresive balade din cîte se cunosc pînă acum în lume pe această temă, după cum în literatura cultă cunoaște la noi reflexul cel mai expresiv și cuprinzător în ultimii vreo 80 de ani, în cîteva cazuri putîndu-se vorbi chiar de capodopere ce-i sînt asociabile (*Meșterul Manole* de Lucian Blaga, *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* de G. Călinescu etc.). Exemplificarea poate fi extinsă la motivul *Lenore*, la snoave și basme, a căror inventariere cvasicompletă a scos în evidență, pentru fiecare, cîteva sute de tipuri necunoscute în lume, fapt ce poate ilustra maxima înflorire a acestora în România. Prin cazul lui Cantemir putem reliefa un chip original de a sintetiza Renașterea, clasicismul și iluminismului, în privința ultimului el putînd fi numit deschizător de drumuri în sud-estul și răsăritul Europei. Tot el este inventatorul sistemului de notare a muzicii turcești (domeniul în care a și compus cîteva piese), este întîiul mare istoric străin al otomanității, după cum fiul său, Antioh Cantemir contează ca întemeietor al poeziei ruse moderne, Petru Movilă ca mare animator de cultură în lumea kievleană, Hasdeu ca autor al legii lingvistice fundamentale a circulației cuvintelor, Eminescu fiind socotit uneori ca ultimul mare romantic european, iar Urmuz precursorul antiprozei, gestul lui Tzara e decisiv pentru mișcarea interbelică de avangardă, teatrul lui Ionesco dă măsura absurdului în acest domeniu, Pius Servien și Lucien Goldman fixează cîte un punct nodal în estetică, sociologie și istoria religiilor și așa mai departe, fără a mai extinde referințele la alte domenii, în care ar trebui amintiți măcar Corvinii, Brîncuși, Racoviță, Vlaicu, Vuia, Constantinescu, Onicescu și semnificativ de mulți alții, de la Petrache Poenaru, inventatorul stiloului, la Isidore Isou, cu al său lettrism postbelic, cu nesperat ecou în anume cercuri literare.

Dar, dacă așa stau lucrurile, e greu de crezut că nimic din toate acestea nu s-ar întâlni în sfera culturii noastre populare, cu posibilitatea ca unele dintre ele să fi „presat” asupra unor fenomene, aspecte și personalități din zona cultă, grăbindu-le, eventual, apariția și împlinirea. Evident, nenominalizat, ci ca atitudine și cel mai adesea ca fundament și semn submergent al acesteia, întrucât acolo, date fiind condițiile de supraviețuire și circulație, totul este mai mult sau mai puțin estompat, supus generalizării, adus la un mod ceva mai comun, excen-tricul având puține șanse de a dura. Așa se face că o proză de tip Urmuz, de pildă, nu poate fi surprinsă acolo decât strict accidental și fragmentar, ea neputînd fi vehiculată pe spații mari și cu sorti de perenizare. Însă elemente disparate ale ei găsim în unele basme, în fațetii și în alte specii populare în proză, minore, unde mecanicul fantezist, calamburul și expresia în răs-păr, sînt mai frecvente, fiind, poate, și mai aproape de vorbirea populară, adică relativ „desacralizate” și mai ușor de memorat și transmis. În definitiv, nu e cu totul hazardat a trage o linie semnalizatoare între transformările pe care le suferă balaurii, vitejii, zmeii și alte ființe în basme (putînd fi nori, pietre, muște, vîntoase năpraznice, paturi și alte mobile, ierburi, flori, animale fioroase etc.) și personajele urmuziene, cu cunoscutele lor înfățișări. De unde și posibila lor receptare de către cei ai familiei sale ca niște povești năzdrăvane, întrucît nucleul pare a fi același, numai direcțiile fiind altele, divergente.

Revenind însă la cadrul lirismului, e sigur că în cel popular, deși întîlnim toate datele generale ale sale, lipsește, cum zicea Călinescu, (*Istoria literaturii române*, vol. I, 1964, pp. 202-203) „timbrul personalității, concepția proprie despre lume, nuanța tehnică ireductibilă, unicatul stilistic care face cu putință a nu confunda pe Alecsandri cu Eminescu, pe acesta cu Macedonski, cu D. Anghel, Șt. O. Iosif, G. Coșbuc și cu ceilalți. Sînt atîtea universuri și stiluri în poezia cultă, cu toată concordanța lor în cîteva puncte abstracte, cîți poeți sînt; nu întîlnim, în ciuda diferențelor dialectale, în folclor decât un singur poet. Cînd în poezia unui epigon al lui Eminescu descoperim «eminescianism», constatarea aces-

tui accident este egală cu subestimarea, personalizarea în arta cultă constituind reușita supremă. Un astfel de criteriu în folclor e fără sens, personalismul fiind dimpo-trivă disgrațios și un motiv de a suspecta originalitatea.” Așa este, numai că în lirica populară, de pînă acum, nici nu caută nimeni personalități ci *moduri*, modalități și atitudini, întrucît acolo apariția, indispensabilă totuși, a marelui poet n-are semnificația sporirii numărului individualităților lirice (acelea nefiind înregistrate sau neputînd fi ținute minte decât în cazuri extrem de rare mai mult de circa 6—7 generații), ci a consolidării unei modalități, ale cărei elemente le reia și le reconfirmă în fața colectivității, determinînd-o pe aceasta, prin forța re-exprimării, să le accepte, uneori în aproape insesizabilă formă nouă.

Din acest punct de vedere, putem grupa, selectînd din masa anonimă, texte lirice (mai ales fragmente, cum e și firesc) care să corespundă, în parte, poeziei lui Alecsandri, Eminescu, Macedonski, Arghezi, Ion Barbu, Bacovia, Lucian Blaga, Voiculescu etc. Evident, nu e vorba de suprapuneri sau de anularea uneia prin cealaltă, ci doar de a sugera o osmoză, o posibilă echirculație a modurilor și modalităților lirice, o probabilă potențare reciprocă a lor, pînă acum produsă mai cu seamă dinspre sfera populară spre cea cultă. Asta și explică direcția cercetărilor de această natură de pînă astăzi care, aproape fără excepție, au depistat cu deosebire cît și, eventual, cum a luat cutare sau cutare scriitor din folclor și, citeodată, ce a scris în legătură cu acesta. Dar chestiunea mai are un aspect, nelipsit cu totul de importanță pentru o cultură precum cea română. Anume, calitativ vorbind, cît din Neculce, Alecsandri, Eminescu, Sadoveanu, Arghezi, Blaga și din alți scriitori români mari sau chiar mai puțin însemnați putem deduce din literatura populară românească? Recompu-nîndu-i, teoretic, un asemenea tablou, ne putem da seama mai limpede de varietatea și forța ei calitativă, de personalitatea ei de ansamblu, ca și de „personalitățile” ce, ipotetic, o compun. Corespondențele ce s-ar putea stabili astfel ar reliefa o dată în plus consubstanțialitatea de adîncime a celor două forme de literatură, organici-

tatea motivării uneia prin cealaltă, a compensării lor reciproce. „Ecoul” literaturii culte ne-ar apărea astfel încă mai amplu și puternic, după cum o astfel de cale ar explica și împrejurarea că scriitorii români au fost și sînt relativ repede și bine receptați de public, pregătit, și prin „infuziile” de literatură populară, aproape pentru orice experiență și expresie literară. E vorba, în adîncime, tot de clasicismul folcloric, despre care s-a scris atîta și care este atît de la îndemînă a fi argumentat și exemplificat, ca în aceste versuri :

Frunză verde de mohor,
M-a făcut mama fecior,
Să-i fiu mîna de-ajutor,
Să-i scot boii din ocol,
Pe Boghean și pe Bujor
Și plugul de sub șopron
Și să purced la ogor ;
Nici o brazdă n-am brăzdat,
Potera m-a-nconjurat
Și m-au prins și m-au legat
Și la temniță m-au dat
Și la sorți că m-au luat...

El se cuvine, totuși, oarecum regîndit, deoarece, dată fiind situația înfățișată mai sus, coexistă constant cu alte forme și „formule” literare, cel puțin neclasice (în înțelesul cultivat al noțiunii), dacă nu chiar antclasice. Numai că în literatura populară totul tinde a se estompa întrucîtva, a se armoniza, astfel că, poate chiar mai mult decît în cea cultă modernismul se tradiționalizează iar tradiționalismul se modernizează, cum zicea Vladimir Streinu. Astfel că clasicismul folcloric, real și evident, are și un sens catalitic, înduplecător de excentricități, modelator, inclusiv în poezia lirică. Sigur că, pe acest temei, se explică și de ce în lirica populară inindividualitatea merge atît de departe uneori, încît nu numai că nu-i știm autorii, dar destul de multe din produsele ei pot fi reluate deopotrivă de bărbați sau de femei, ca în acest „romantic” cîntec de om bolnav :

Frunzuliță liliac,
Mîne-i anul de cînd zac
Pe trei scîndure de brad,
Mi-o crescut iarba la cap.
Nici n-am frați să mi-o cosească.
Nici mămucă s-o plivească,
Nici surori s-o mai rărească,
Ca să mă mai răcorească.

Paralele la poezia populară dinspre cea cultă și invers se pot duce la nesfîrșit, cercetătorii descoperindu-le în cazul lui Alecsandri, Eminescu, Coșbuc, Arghezi, Blaga, Barbu și al altora în cantități apreciabile, uneori stabilind surse abia, dar decisiv, prelucrate, ca în cazul cunoscutei *Ce te legeni codrule*, spre pildă. Coincidențele sînt însă mult mai multe și cînd auzim versuri precum :

Ce s-aude scîrțîind
Și pe drum încet venind ?
E un car cu patru boi
Încărcat cu păpușoi,

gîndul fuge numaidecît la *Pe lîngă boi* a lui Coșbuc. Toate acestea instruiesc asupra legăturilor dintre poezia populară și cea cultă, limpezesc unele izvoare sau, cîteodată, izvoade ale celei din urmă dar în privința tiparelor fundamental coincidente sau preexistente nu aduc multe noutăți, decît indirect, în sensul că acestea pot fi deduse, cum spuneam, și din împrejurarea că din moment ce un clasicizant ca Alecsandri, un romantic ca Eminescu, un rapsodic precum Coșbuc, un modern ca Arghezi sau Blaga, un ermetic ca Barbu, un barochist precum Călinescu, un neoclasic ca Streinu, și mulți alții de diverse facturi au găsit în lirismul popular motive, teme, nuanțe, convenabile spiritului lor, înseamnă că ceva integrabil acestor tipare și altora va fi existînd și acolo. Și, dacă așa ar sta lucrurile, pornind pe o cale inversă decît pînă acum, anume de la poeți la lirismul popular, vom putea face un pas mai departe în sesizarea formelor mai adînci ale acestuia, care-l arată de o mare diversitate, sub aparența de uniformitate, și apt a propune nenumărate înfățișări, din care unele au ajuns în literatura cultă la o mare notorietate.

Alături de calea cercetării influențelor poeziei populare asupra celeilalte, introducem astfel și noțiunea de *coincidență* (voluntară, conștientă sau nu) dintre ele, care înlătură și o seamă de servituți reciproce, create artificial de unii dintre cercetătorii mai vechi ai problemelor. Aceștia vehiculau foarte intens, retoric și nediferențiat ideea tezaurului popular inepuizabil, a frumuseții absolute și integrale (folclorice) a acestuia, făcând din poezia populară un fetiș intangibil, căruia fiecare reprezentant al celei culte i-ar fi nesfârșit îndatorat. Superstiția aceasta nu numai că isca o atmosferă aproape umilitoare în jurul poeziei culte, cu reprezentanți de la o vreme oricând integrabili universalității, dar dăuna deopotrivă și înțelegerii mai aprofundate a lirismului popular, diferențierii lui adecvate. Valorile și uneori nonvalorile lui erau suprapuse astfel cam fără noimă, într-un bloc nimbant, din umbra căruia rar poet (mai ales dintre cei cu expresia mai clar-tradițională sau care abordau vreun motiv liric popular) care să scape neacoperit pînă peste margini.

Un avans în această direcție l-ar putea constitui, de aceea, schimbarea amintită a unghiului de pornire, care ar duce, deopotrivă, la o mai fermă delimitare a individualității poezilor discutați și la surprinderea unor note noi în masa lirismului popular. Așa, dacă citim în colecția de poezii populare a lui Eminescu (*Opere*, vol. VI, p. 278) următoarele două versuri din *Viță Cătănuță*:

Poale lungi și minte scurtă,
Femeie nepricepută

și ne reamintim de cele similare din *Dalila*:

Pe cînd luna, scut de aur, strălucește prin alee
Și pătează umbra verde cu misterioare dungi,
Nu uita că doamna are minte scurtă, haine lungi,

aparența e de simplă influență, de reminiscență a unui șablon și de transferare a lui dintr-un registru în altul, fapt cu totul posibil, de altfel. Dar întrebarea e alta, anume dacă Eminescu n-ar fi cules versurile populare de mai sus și nici nu le-ar fi cunoscut în nici un fel, n-ar fi ajuns oare, prin constrîngerile temei propuse,

prin tehnica versificației și prin celelalte date ce au concurat la închegarea reliefului acestei *Scrisori*, la aceleași formulări? În orice caz un „nu“ hotărît e greu de pronunțat. Chestiunea mai presupune și celălalt aspect, al prerostirii și preexistenței în poezia populară a unor date pe care le aflăm la Eminescu (luate de el cu bună știință sau nu din folclor, în genere din cultura populară, re-inventate pe cont propriu sau complet noi o vreme în unul sau în ambele cicluri, pînă la împlinirea etapelor sau pînă la înregistrarea lor integrală). Putem, așadar, pornind de aici (ca și de la alte exemple posibile, acesta pîrînd, însă, concludent pentru convergența diferită a celor două imagini), susține și practic, nu numai teoretic, ca pînă acum, existența unor forme eminesciene și chiar a unui eminescianism de oarecare substanță în lirica populară românească, dar care răspunde centrului de gravitație al ciclului respectiv, spre deosebire de Eminescu care se înscrie artei culte (într-o parte se poate vorbi de o *substanță*, în cealaltă de o *operă*). E vorba, în fond, de distincția făcută, din alte puncte de vedere, de către Lucian Blaga, care în *Geneza metaforei și sensul culturii*, 1937, opta pentru formula „cultură minoră“ (ciclul popular) și „cultură majoră“ (ciclul cult), atrăgînd atenția că minor și major n-au accepție valorizatoare, ci procesivă denumind „mai curînd fapte distincte prin natura lor, decît o gradație care ar implica o judecată de apreciere“. Pentru că „o cultură așazisă minoră poate foarte bine să îmbrățișeze creații de proporții impresionante, cum sînt epopeele populare. Dar tot așa se știe că dintr-o cultură majoră pot să facă parte nu numai plăsmuiri cu înfățișare de munte ci și atîtea creații, care nu întrec proporțiile unei aripi de zefir sau ale unui cîntec popular“ (pp. 11-12). Că Eminescu e exprimat ca personalitate inconfundabilă, cu pecete unică, în lirismul românesc și european cult și că celălalt „Eminescu“ poate fi numai dedus, recompus oarecum, din masa lirismului popular, în care e răspîdit și semnalat în unele puncte, este adevărat, dar sub aspect global datele problemei nu se schimbă: Eminescu cel real poate avea astfel un corespondent virtual, dispersat într-un ecou multiplu, în lirismul popular, dar nu mai mult.

Fără a absolutiza și ținând seama de împrejurarea că, totuși, nu cunoaștem decît o parte din lirica populară, oricîte culegeri am poseda, același lucru se poate spune în legătură cu destul de mulți poeți români. Pentru că, apelînd din nou la Blaga (*Elogiul satului românesc*, 1937), cu care putem proceda la fel, „fiecare sat se simte, în conștiința colectivă a fiilor săi, un fel de centru al lumii, cum optic fiecare se plasează pe sine de asemeni în centrul lumii. Numai așa se explică orizonturile vaste ale creației populare în poezie, în artă, în credință, acea trăire care participă la totul, siguranța fără greș a creației, belșugul de subînțelesuri și de nuanțe, implicațiile de infinită rezonanță și însăși spontaneitatea neistovită“. Dar atari caracteristici depășesc de regulă forța unui singur poet, cerînd existența mai multora spre a fi acoperite. Încît, de fiecare dată, *poetul popular anonim* se cuvine gîndit ca o *sumă* de individualități, de voci ce se reiau și împrăștiază sau sînt uneori degradate de epigoni, cu posibilitatea de a fi din nou potențate.

Pe urmă, e de luat în seamă și ce devin unele texte populare în lirica scriitorilor, întrucît mutarea lor dintr-un registru în altul le schimbă cel mai ades funcția, destinația și forța de iradiere. Cînd Voiculescu, bunăoară, în *Iarna de altădată*, reproduce o posibilă doină cîntată de tatăl său, lucrurile iau dintr-o dată alt relief :

Tata își ardea în lulea gîndurile ascunse,
Îngînînd o veche daină :
„Codrule, straiete-ți grele
Ți le smulge vînturi rele
Și le-azvirle prin vîlcele,
Zace zăpada pe ele.
Și de părăsit ce ești,
Iarna te călugărești.“

Chiar dacă reproducerea ar fi exactă, tonalitatea se schimbă, de la încercarea de învechire, prin folosirea *dainei* în loc de doină, la recontextare și la intenția de a surprinde alte gînduri sub îngînarea cîntecului, lucru pe care în lirica populară, dacă-l întîlnim, e altfel formulat, ca în versurile :

Nu cînt să mă scot în fală,
Dar mi-e inima amară :
Nici nu cînt să hăulesc,
Da cînt să mă răcoresc ;
Nici nu cînt ție să-ți placă,
Cînt la lume, că mi-i dragă.

Aceeași dedublare, surprinsă de Voiculescu, într-o parte, afirmată expres în cealaltă, dar sensurile și direcțiile sînt evident diferite. Diferențele merg aici, teoretic, pînă într-acolo încît de-am găsi astăzi un text popular anterior și absolut identic cu scrisoarea fiului de domn, alcătuită de Eminescu în ton popular și introdusă în *Scrisoarea III*, ea n-ar mai aparține — acolo — fondului folcloric, ci tot autorului *Luceafărului*, prin destinația dată, complet deosebită de cea pe care ar avea-o dincolo. Este, în fond, cazul poeziei *Ce te legeni codrule*, căreia i s-au găsit asemănări frapante cu unele variante populare. Dar tiparul, alura generală, tehnica, muzicalitatea și nuanțele expresive infinitezimale sînt atît de sigilate individual de Eminescu, încît în veci poezia nu va putea fi confundată cu cele populare, chiar dacă tot în veci va aminti de ele. Așa se face că virtualul Eminescu, pe care l-am putea recompune sau, mai curînd, deduce, prin metode paleontologice, din masa lirismului popular nu numai că nu l-ar putea înlocui pe cel real, ci ar fi unul corespunzător altor structuri și valori, chiar dacă de aceeași mărime și importanță, dar cu alte linii de convergență. E vorba, paradoxal, ca peste tot în artă, de identități neidentice, de asemănări neasemănătoare, generate tocmai de ireductibilitatea și de unicitatea faptelor de aceeași natură. Propunerea de a le deduce poate însă relativiza activ voința de cunoaștere și interpretare sau măcar îngîndura o clipă.

Căci, aceasta nu înseamnă că nu le putem compara, că nu putem duce linii de comunicare între ele, înscriindu-le, în același timp, unui univers mai cuprinzător, cel național în cazul de față, în care le putem descoperi și solidaritatea lor funciară, matca indiscutabil comună sau, mai degrabă, rădăcinile înfipte definitiv în același sol, în afara căruia și-ar pierde vitalitatea și rațiunea de a exista și a exprima ce exprimă. Comparația poate fi

extinsă și în zone mai puțin obișnuite, se înțelege, fără a forța specificul termenilor, a confunda realitățile sau a propune altceva decât eventuale noi disocieri în înțelegerea raportului dintre zonele literare în discuție și, într-o măsură, și a specificului fiecăreia dintre ele, a chipului în care se premerg, preexperimentează uneori una pe alta, coordonându-se din adânc, nedeliberat totdeauna, în exprimarea cât mai complexă a spiritualității noastre și a destinului ei sub soare.

Scrutînd, spre exemplu, variantele (cîte le cunoaștem) ale motivului Meșterului Manole și diversele lui ipostaze în poezia cultă, putem trasa cîteva linii de asemănare în privința tiparelor fundamentale ale celor două feluri de lirism. Căci, fără a cunoaște autorii versurilor populare (lucru, de altfel, fără importanță pentru folclor și îndeosebi pentru cele urmărite aici), surprindem, parcurgîndu-le cu același sentiment al omocroniei și al unei posibile ordonări logice, efortul continuu de exprimare cât mai complexă și adecvată a datelor caracteristice acestui motiv, de valorificare specifică a potențialului său. Dacă am pune sub fiecare variantă un număr, reprezentînd, ipotetic, autorul ei, și am proceda la fel în cazul liricii culte, înlocuind numele autorilor cu cîte un număr, am constata — indiferent de valoarea textelor, de ciclul în care se înscriu și de cantitatea lor — cîteva asemănări demne de oarecare atenție. Întîi, aceea că, potențial, *calitatea* reluării motivului (în dispunerea logică de care aminteam) este, în mare, comparabilă. Apoi, tendința spre diversificare pare a avea, cel puțin pe anumite porțiuni, aceeași intensitate. De asemenea, prin formula numerotării, putem numi variante și produsele dintr-o serie și pe cele din cealaltă. Mai putem avansa, cu prudență și cu acuzat dar nu paralizant simț al relativității, ideea că în timp ce în ciclul popular fenomenul reluării motivului se apropie de încheiere, forma de maximă expresivitate globală fiind oarecum atinsă (noile variante fiind mai mult semne ale persistenței sale, decât creații semnificative în sine), în ciclul cult lucrurile se află în plină desfășurare, cantitatea versiunilor (ce pot fi presupuse și pentru cel popular), cele cîteva izbînzi în capodopere de valoare universală, nefiind în nici un chip

bariere în calea reluărilor și a ivirii unor noi scrieri fundamentale. Aceasta, cu atît mai mult cu cît climatul social și moral de astăzi este stimulator pentru apariția lor, dar oarecum mai puțin incitant și receptiv în privința noilor produse de această natură în perimetrul popular. Este posibil însă ca preexistența certă a celui din urmă, variantele în care a circulat și mai circulă, faptul că unele dintre acestea au tot apărut (în vremea din urmă cu o frecvență notabilă), să fi stimulat apariția „variantelor“ lirice (și epice și dramatice) culte, încît cine urmărește mișcarea formelor literare mari poate stabili și aici tipare și coincidenți ce se puteau stimula sau contraria între ele. Cele culte, prin frecvența lor considerabilă în ultimii ani, au putut, teoretic vorbind, reactiva memoria populară, care să fi relevat și astfel noi variante, uitate în surprinzătorul ei „depozit“.

Că între cele două facturi actuale ale lirismului nostru există nenumărate legături, se poate demonstra apelînd și la anume împrejurări istorice, dintre care cea mai relevantă pare aceea că o vreme în versificația cultă tiparul popular circula nestînjinit, ca în cazul lui Dosoftei, care a alcătuit, adaptînd-o, versiunea românească a psalmilor în metru popular :

Pre vîrfuri de munte
S-aud glasuri multe
De bucine mare
Cu naltă strigare...

Mai mult, D. Cantemir în *Istoria ieroglifică* (1705) și în alte scrieri ale sale în românește, deși redactate în proză, aluneacă din cînd în cînd în ritmul versificației populare :

Potop de holburi,
Întunec de negură
Vîntul să aducă.
Soarele zimții să-și răteze,
Luna, siindu-se,
Să se rușineze,
Stele nu scînteieze,
Nici Galatea să lumineze.

Lucru de reținut, el scrie aceste și alte „versuri“, amintind topica descîntecelor, în șiruri prozastice, ca și

pe altele, simulind formele populare, dar prefigurând în același timp și tiparul versului nostru modern (lucru evidențiat sugestiv de Nichita Stănescu într-un eseu din *Cartea de recitare*, 1972), ca în această „laudă“ a șoimului :

Iară acesta, nou, voios
Vlăgos,
Ghizdav și frumos,
Ca soarele de luminos,
Ca luna de arătos
Și ca omătul de albicios
Este.

E o îngemănare din care va țîșni plin Arghezi, a cărui forță în simularea metrului popular a fost luată de mulți ca influență (care nu-i nici ea cu totul de neglijat), cînd în fapt e vorba mai curînd de creație în toată legea, în sensul celor spuse de Eminescu într-un articol postum (din „Globul“, 1897), unde citim că „cugetarea și produc-tele fantasiei poporului însuși“ devin „literatură în momentul în care se produc în scriere sau produceri ale clasei culte, care se potrivesc însă așa de bine cu gîndirea poporului, încît dacă acesta nu le-au făcut, le-au putut însă face.“

Mai ales tiparul mai liber al orațiilor de nuntă, al descîntecelor și al colindelor vor supraviețui în poezia modernă, el fiind, dealtfel, și cel care va marca încet, încet (prin versificatorii din cronicile anonime, prin Văcărești și autorii de stihuri ce i-au premers, i-au secondat în epocă și, uneori, i-au urmat, relativ anacronic), disjungerea tot mai accentuată a liricii culte și lărgirea specifică a tiparului ei. Însă versuri ca :

Toți români mămăligari,
Ciobani, porcari și văcari,
Lingători de putineie,
Încă și încinși cu teie,
Prăpadnicii laptelui,
Lingători mălaiului...,

amintind ironia voioasă și uneori cam prea păstoasă a orațiilor de nuntă sau fantasticul negru din descîntece vom auzi multă vreme, fără a fi vorba de o valorificare

conștientă a unor astfel de posibilități ritmice (lucru curios, deși versul liber exista de multă vreme în orații, descîntece și colinde, Macedonski avea să-l „inventeze“, primul în Europa, pe cont propriu, dovadă și a „necesității“ ca fiecare din cele două cicluri să se configureze pînă la capăt, „presînd“ inconștient, reciproc, unul spre altul, dar și că o realitate dintr-unul poate „determina“ o invenție în celălalt).

Mutația se va produce odată cu descoperirea virtuților versificației moderne și apoi cu pastșa glumeată, în ton popular, practică, în cerc intim, de Eminescu : „Piciorușele-i sînt albe, / Ea e plină, grămădie, / O fetiță de acele / Cum îi plac lui Pompilie“, și cu efecte bufe, de avangardiști, ca Tristan Tzara, spre exemplu :

Zid dărăpănat
Eu m-am întrebat
Astăzi că de ce
Nu s-a spînzurat
Lia, blonda Lie
Noaptea de-o frînghie...

La aceștia mai ales șuvoiul ritmic amintind jocurile de copii e mult exploatat, de la *Cronicarii* lui Urmuz la *Moșierul și logofătul se plimbă* al lui George Magheru (ultima cu posibile tangențe și la involuntarele, probabil, versificații ale lui Cantemir, depuse de el ca „zăcă-mînt“ în proză ieroglifică) :

Lîngă acest bogat ciufut
Se rotește-n nevăzut
Un vultūr isteț, scrobît,
Gras, pălăriat și-nfipt.

Trece-un tînăr logofăt
Printre merii de omăt ;
Lîngă el, în nevăzut,
Un păduche a stătut.

Puric l-a condus la uric,
Stelnița-n cristelniță ;
Cu az-buche, sus pe multe,
Sare-n ranguri ca un grangur.

Alții vor relua tipare din cîntecele de leagăn (Șt. O. Iosif, D. Ciurezu, T. Vianu), ritmuri de doină (Blaga, Pillat, Voiculescu, Cotruș, M. Streinu, Philippide, Vicol, Brad, Utan), de baladă (A. Maniu, Lesnea, Vladimir Streinu, Beniuc, Vesper, Doinaș, Radu Stanca, Labiș, Tudor George, Ion Gheorge, Marin Sorescu etc.) ș.a.m.d., încît aproape nu-i ritm popular pe care să nu-l regăsim exploatat și *obligat* a se adapta la alte norme estetice în lirica scriitorilor moderni. Faptul atestă, indirect, nu numai vigoarea acestor forme de versificație, apte a primi orice încărcătură lirică și a suferi orice convertire intervenită în evoluția acesteia, de la cea existențial-dramatică la cea ironică și sarcastică, ci și adecvarea lor fundamentală la structura noastră etnică mai profundă, la semnele lingvistice care îi dau expresie.

Dacă la acestea adăugăm structurile moderne, accidentale și, probabil, involuntare, dar nu mai puțin semnificative din lirica populară, care l-au surprins pînă și pe un modernist ca Ilarie Voronca (vezi cartea lui *A doua lumină*, în care dă cîteva asemenea exemple), gama prefigurărilor, a preexprimărilor și, ici colo, a modelelor sau măcar a certelor puncte de pornire și a punților ce le putem arunca între cele două chipuri de poezie românească se lărgeste considerabil. Cinestezii, sincope și corespondențe, imagini în doi peri, sugestii, încifrări și alte fragmente lirice similare poeziei moderne putem decupa astfel într-un număr apreciabil pentru a stabili un echilibru convingător între fapte.

E interesant de reliefat, apoi, chipul în care s-au produs în ultima sută de ani de poezie românească modernă preluările din perimetrul celei populare, ceea ce atestă și o lărgire a zonei coincidențelor, a eforturilor de înrădăcinare și de a înscrie un arc comun (dacă nu unic, în cele din urmă) pe cercul *aesthesis*-ului românesc. De la indeciziile și stîngăciile începutului cînd se scria direct în formele versului popular (Dosoftei, involuntar Cantemir etc.) sau se încerca ieșirea și pe această cale de sub „canonul antic, care tiranizează spiritul celor mai mulți scriitori români pînă în pragul secolului al XIX-lea“ (D. Popovici, *Cercetări de literatură română*, Sibiu, 1944, p. 169), dibuindu-se versul modern prin intermediul mi-

mării și al parafrazării celui popular, la Văcărești, Anton Pann și Conachi, care valorifică din plin virtuțile și labilitățile cîntecului de lume mai ales, e un drum pe care despărțirea comunicantă a celor două modalități e tot mai evidentă. Prin Heliade, Cîrlova și alții lucrurile merg suficient de departe pentru ca reluarea efectuată masiv de Alecsandri să nu mai pară o servitute ci, destul de des, un act de rafinament artistic. Oricît ar fi dorit Alecsandri, dacă va fi dorit, să se confunde sub aspect metric cu datele lirismului popular, artificiu, delibărarea, imitația căutată se simte aproape pretutindeni. E aici, după diferențierile rezultate din adoptarea formelor de versificație cu lungă tradiție în alte literaturi europene, un nou moment de separare a apelor și de generare a unor vaduri noi. Separarea se va adînci în continuare prin Eminescu, care reduce însă considerabil impresia de artificiu, sporind virtuțile eufonice și în general expresive ale procedeele transpuse din lirismul popular.

Odată cu simbolistii și ceilalți moderniști, sfera de investigație se lărgeste, cercetarea mijloacelor și a surSELor se intensifică, explorarea cunoscînd un anume apogeu prin gîndirism și avangardism, astfel încît către sfîrșitul etapei interbelice totul părea luat în seamă. Lucru în aparență curios, pe măsură ce aceste explorări se adînceau și păreau a duce la noi apropieri, se ajungea, în fapt, la diferențieri și distingeri noi, produse tocmai prin intervenția conștiinței acuzat profesionale și valorificatoare, prin înlocuirea instinctivului și a pasiunii cu aplicația metodică. Un moment nou se va contura în perioada ultimă a literaturii noastre, cînd se produc cîteva masive culegeri inedite de literatură populară (o parte din ea fiind reflex al contemporaneității nemijlocite) și are loc un apel cuprinzător la resursele acesteia de către poeți, repetînd întrucîtva, dar la o altă treaptă, aproape întregul ciclu de procedee de pînă acum. Ultimii vreo patru-cinci ani sînt cei mai semnificativi, în sensul sporirii spiritului critic și, indirect, a chipului în care se produce în timpul creației reliefa diferențelor, a ciclicității specifice, dar se și punctează relațiile substanțiale dintre cele două cîmpuri magnetice ale lirismului ro-

mănesc, marea lor diversitate reciprocă. Pentru că, cu cât conștiința critică sporește, cu atât se diferențiază modurile în care poezii abordează lirismul popular, punându-i pe această cale și diversitatea lui funciară, vocația lui netă în această privință. Numai că, prin circulația sa, uneori pe spații foarte largi și în limite de timp abia imaginabile, ca și printr-un apreciabil bun simț comun, care presează asupra diversității, atenuându-i extremele, asperitățile expresive și alte aspecte care în lirismul cult deschid uneori orizonturi și căi noi de explorare, diferențierile sînt mai mult prezumabile. În aceasta constă și aportul poezilor moderni, care-i relevă uneori virtuale și neașteptate disponibilități și direcții, pe care ochiul comun nu izbuteste totdeauna a le întrezări, văzînd uniformitate unde trebuie și unde nu trebuie sau exacerbînd nelimitat cîteva direcții și șuvoaie posibile, între care cel mai serios alimentat privește clasicismul folcloric și tradiționalismul, puse cam cu toptanul în seama artei populare în genere. Clasicismul acesta e atât de cuprinzător însă că riscăm a-i subsuma ce vrem și ce nu vrem, ca și tradiționalismului, care se cuvine serios chestionat, măcar pentru a evita inerțiile, dacă nu și pentru posibile rațiuni practice, de mai bună înțelegere a lucrurilor.

Se înțelege că raporturile dintre lirica populară și cultă nu pot fi extinse la infinit, altfel ajungîndu-se la suprapuneri mecanice, la ștergerea specificului fiecăreia, ceea ce ar face investigația aberantă, iar din existența unor prefigurări, modalități, teme și forme prozodice comune sau comparabile un fapt chestionabil sub mai multe fețe decît ar fi util. Însă, utilitatea abordării pare a fi în afara îndoielii, pentru configurarea amplă a specificității.

În fond, după consolidarea și adecvarea selectivă a formelor de versificație modernă la datele fundamentale ale limbii și la cadențele noastre etnice profunde, după accentuarea în adîncime a conștiinței artistice, apele se separă tot mai mult, în beneficiul net al liricii culte, care se profilează intens pe cerul artei noastre și al celei universale. Dislocările produse de mișcările poetice mai recente, proliferarea formulelor și formelor lirice profund individualizatoare, accentuează distanțele și notele

distinctive. Dar, tocmai această creștere a spațiului dintre cele două forme de lirism înlesnește, într-un fel, cercetarea feluritelor relații dintre ele, sporindu-le interesul. Cum înțelegerea literaturii vechi (în care ar fi de evidențiat cîndva involuntare forme moderne și chiar moderniste) sporește prin frecventarea celei noi, tot astfel semnalarea unor izomorfisme între cea cultă și populară poate duce la o viziune mai cuprinzătoare asupra amîndurora și în orice caz la subminarea conturului excesiv tradiționalist pe care i-l propun unii celei din urmă, sărăcind-o în bună măsură. Mișcarea dialectică de distanțare și de apropiere a lor pe căi noi, translațiile și reorientările, aruncarea de ancore în puncte noi etc., relevă conformitatea lor națională indiscutabilă, necesitatea confruntărilor continui. Mulțimea contactelor dintre cele două zone pe parcursul istoriei lor atestă astfel măcar cîteva fapte. Mai demne de atenție par îngemănările ce se pot stabili între ele, preexistența, în perimetrul popular a unor tipare prozodice, forme, motive și teme comune, a căror preluare în zona cultă a ușurat evoluția și răspîndirea acesteia, reliefaarea notelor ei specifice în cadrul celei universale. Confruntarea dintre cele două forme a putut avea, de asemenea, o vreme, și un efect stimulator reciproc, măcar sub cîteva aspecte. Unul e acela al posibilei reactivări a memoriei populare prin contactul, pe calea liricii culte, cu unele motive extrase din cea folclorică sau coincidente cu ea. Altul constă în reliefaarea diversității și bogăției, a varietății de forme, ritmuri și ipostaze mai generale ale liricii populare românești.

În fine, cu măsură și temeinicie, se poate argumenta că, pornind din miezul poeziei populare, de la mlădierele la care supusese aceasta limba, lirica noastră cultă avea o bază ce n-a fost fără consecințe. În plus, prin abordarea feluritelor aspecte ale lirismului popular și prin transfigurarea lor continuă, poezia română cultă și-a putut diversifica profilul, accentuîndu-și specificul universalității.

„Meșterul Manole“ - semnificații ale episoadelor finale

Se știe că în formele devenite oarecum clasice ale baladei (Alecsandri, G. Dem. Teodorescu, Mateescu, Pamfile etc.) are loc, după încheierea construcției, acea încercare neizbutită de levitație a meșterului și a tovarășilor săi de pe turla mănăstirii înălțate. Episodul, amintind legendele de filiație icarică, este prezent, potrivit surselor existente, îndeosebi în variantele românești și nici în acestea în totalitatea lor. Căutându-se o explicație și încercându-se (poate prea insistent și cam de dinafara realităților artistice) o motivare a faptului, s-a lăsat să se înțeleagă, uneori, totuși nu fără anume temeuri, că el ar constitui un adaos tîrziu la vechea țesătură a baladei, neexcluzîndu-se cu totul nici intervenția vreunui culegător în această direcție (care ar fi trebuit să fie unul dintre primii, pentru ca adaosul să fie publicat timpuriu spre a se „folcloriza“ de îndată). S-a opinat, de asemenea, argumentat, pentru unitatea funciară a acestei părți cu restul baladei, în variantele care o cunosc. Alunecînd acum mai pe deasupra acestor cvasidiscuții (al căror final e imprevizibil, deocamdată) și luînd lucrurile așa cum se prezintă ele, *în fapt*, în materialele înregistrate, să încercăm a desprinde cîteva dintre înțeleșurile, încifrate sau evidente, în diverse finaluri ale textelor cunoscute și mai ales în gestul încercat de Manole și ceilalți zidari la sfîrșitul lucrării lor.

Mai întîi, ce spun finalurile versiunilor în care meșterii nu ajung să încerce a se salva prin zbor? De regulă, în acestea accentul cade pe drama soției jertfite și pe nenorocirea fiului celor doi soți, care rămîne fără

mamă. Sînt însă și destule variante — românești și străine — în care totul se încheie odată cu zidirea femeii, fără să fie vorba de durerea ei, de soarta copilului, a meșterului sau a construcției înălțate. E drept, majoritatea acestora, spre a nu absolutiza, sînt schematice, culese de la informatori netaleantați sau în zone de redusă circulație a baladei. Însă cum, mai ales în folclor, totul se cuvine tratat cu sentimentul viu al relativității, să considerăm și aserțiunea celor ce cred că am avea de-a face, în cazuri precum cele din urmă, aproape exclusiv cu întruchipări străvechi ale motivului, submergente astăzi albiei folclorice generale, erodate de timp și trase la suprafață în forme pe care abia mai putem ghici strălucirea de odinioară. Putem concepe că unele dintr-acestea ar aduce spre noi ecouri din zările unei mentalități în care satisfacerea cerințelor rituale era totul, cînd înfăptuitorul jertfei se simțea liber tocmai prin *acceptarea destinului*, indiferent de consecințele acestei acceptări, asupra cărora nimeni nu va fi stăruit prea mult. Dealtfel, în atari variante nici jertfita nu schițează vreun gest de împotrivire, ci, tot așa, abordează fără șovăire calea ce i se deschide, transferîndu-și ființa construcției în cauză și eliberîndu-se, ai zice, de împovărătoarele obligații ale banalei existențe cotidiene dacă nu de cele, mai grave, ce-ar fi decurs din eventuala nesupunere la ritualul pentru care fusese aleasă sau sortită. Ba, această transcendere a ei se putea *înăptui* cu atît mai liber cu cît gestu-i lasă loc ipotezei că ea se putea simți copărtașă la eliberarea soțului, a meșterului, deoarece înlesnea *înființarea* a două destine liber acceptate și, de aceea, generatoare de libertate nemaicondiționată.

Dar aceasta era, dacă a fost, o formulă de destin, care, ca toate formulele, va fi evoluat într-alta, cînd sacrificarea unui semen putea genera o dramă de conștiință, cu atît mai mult cu cît se recurgea la o situație limită: înzidirea soției meșterului, complicată în multe variante și cu împrejurarea că aceasta era mamă a unui copil sugar (care nu-i niciodată fată, ci mereu băiat, adică posibil succesor al tatălui în meseria respectivă și perpetuator, la rîndu-i, al unui asemenea rit). Nu e îngăduit oare, avansînd pe o cale ipotetică, să întrevădem în cele

două ipostaze în care ajunge în mod curent copilul după moartea mamei — alăptarea lui la sânul acesteia și după înzidirea ei și, prin urmare, infuzarea lentă în conștiința sa a ideii că s-a produs un fapt extraordinar pe care el ar trebui să-l evite, ori trecerea creșterii lui în seama elementelor naturii și, implicit, îndepărtarea de profesia tatălui — se pot interpreta acestea și ca un protest vag împotriva ritului respectiv, prin ocolirea lui, îmbrățișând altă indeletnicire? S-ar putea cita în sprijin și două variante maghiare din Transilvania în care meșterul se întoarce acasă, potolește copilul din plîns, îl duce mamei trecute în temeliiile cetății Deva, unde-l înghite și pe el pămîntul, încît copilul nu mai este legat în nici un fel de profesia tatălui. Dar elementele ce-ar îndreptăți astfel de anticipări sînt mult prea fragile spre a mai stărui. Însă, într-o însumare de date ce-ar lumina o cît de firavă preocupare a personajelor baladei pentru cele ce înfăptuiesc atunci, începutul de strecurare a îndoielii că actele lor sînt conforme cu viața și deci cu normele, îndreptățite, firești, ipoteza de mai sus ar putea fi reținută. Pentru că, fără înduișări gratuite și fără a constrînge textele la prea mult, putem admite, transpunîndu-ne în mentalitatea pe care am punctat-o, că reacția față de rigorile ei va fi fost stimulată mai ales de faptul că soția jertfită era și mamă și, în consecință, conformarea la dogmă genera grave neajunsuri unei ființe întru nimic responsabilă de cele ce se petrec. De unde, preocuparea de a atenua suferințele ce cad asupra-i, aducîndu-l la zid spre alăptare (dovadă că mama, ființă jertfită, nu iese din cadrul existenței, ci, conform mentalității populare generale, trece în altă ipostază a ei, continuînd să ființeze) sau trecîndu-l în seama ființelor din „lumea celor ce nu cuvîntă” (ciutele, vîntul, ploaia etc.). Să nu uităm că sînt variante în care Manole își pierde cum-pătul în timpul aeropropulsării sale cînd își aude soția gemînd din zidul proaspăt: „Manole, Manole, / Zidăraș Manole! / Zidu rău mă strînge, / Trupușoru-mi frînge, / Țițișoara-mi curge, / Viața mi se stinge, / Copilul îmi plînge / Cu lacrimi de sînge!” (cf. Cristea Sandu Timoc, *Cîntece bătrînești și doine*, EPL, 1967, p. 277). Lăsarea copilului în grija elementelor firii ar mai putea semni-

fica și faptul că, săvîrșind sacrificiul, Manole se distanța astfel de restul lumii, se „înstrăina” și că, impurificîndu-se (sau purificîndu-se, dar distanțîndu-se prin omor ritual), nu se mai putea întoarce cu nici un chip către o ființă nevinovată. (Într-o variantă transilvăneană el își trimite, dealtfel, ortacii să treacă copilul în atenția ploii și vîntului, manifestînd, s-ar putea afirma, chiar oarecare indiferență față de progenitură, dacă am lăsa lucrurile în plan strict cotidian (cf. *Folclor din Transilvania*, EPL, 1962, I, p. 83).

Cînd — în final — atenția cade și asupra suferințelor soției, lucrurile capătă, în unele cazuri, alte culori. Mai peste tot însă, în variantele care se încheie cu plînsul nevestei jertfite, asistăm la o simultaneizare a țipătului împotriva morții cu jalea după copilul ce rămîne orfan. În cele (puține) în care numai despre ea-i vorba-n final se petrece lucrul curios că Manole poruncește celorlalți meșteri s-o zidească, el neparticipînd la realizarea jertfei. Există totuși și vreo două cazuri în care Manole, simulînd a glumi, o zidește el sau în care, așezînd-o în zid, îi lasă pe ceilalți să împlinească fapta, dar se întîmplă atunci că, după ce a înfăptuit ritualul, fără a se schița vreo opoziție din partea soției, Manole plînge și trăiește tot supărat, ca în varianta bistrițeană, în proză, publicată de Ion Taloș în *Revista de folclor* (nr. 1-2, 1962). Deci posibila lui nereacțiune la consumarea ritului, cînd nu-i vorba de neglijarea sau uitarea acestei reacțiuni de către informator, poate proveni și din „protejarea” sa, din neparticipare la act, dar și din supunerea neșovăită a soției. Într-un singur loc, în versiunile care sfîrșesc în acest moment al desfășurării lucrurilor, se schițează un protest al femeii printr-un „ajungă-ți de glumă”. În altele cîteva se menționează că ea a crezut că-i o glumă, însă nu ni se spune nimic despre reacțiile ei. De unde s-ar putea trage, ipotetic, încheierea că un semn de opoziție mai serioasă a femeii jertfite nu se constată — în variantele românești — decît, cu deosebire, din momentul în care aceasta e și mamă și dispariția ei ar lăsa în urmă o ființă neocrotită, nu numai una nemîngîiată, precum Manole. De reținut că mai peste tot unde în încheiere nevasta jertfită schițează un cît de

vag gest de împotrivire, fără a fi vorba și de copil, acesta nu rămîne fără urmări. Într-o variantă din Galați și în altele din jurul Bucureștilor (Brănești, Turnu-Măgurele etc.), atît Manole, cît și ceilalți cad de pe schele, murind pe loc, iar într-una din Hațeg, în proză, Manole se transformă în pasăre, în timp ce zboară de pe turla mănăstirii. În altă variantă, coruptă, consemnată de scriitorul inginer rus, E. P. Kovalevski, călător în țările române, în cartea sa *Rătăcitor pe uscat și pe mări* (cartea a treia, *Carpații*, p. 175-180), Biblioteca de citit, Petersburg, 1845 (e din primele consemnări cunoscute ale motivului — în proză), soția scoate un „țipăt groaznic“, care s-ar auzi și acum și care „încremenește inima celui mai viteaz soldat și din cauza căruia îi albește părul într-o clipă“. Dar Manole n-a fost impresionat, „el se gîndea la glorie!“ Cuprins de „o mîndrie satanică sau pur și simplu nebun“ (făcuse pact cu diavolul, ca să se ție mănăstirea, dîndu-i un suflet), el își face aripi și vrea să atingă cerul zburînd din vîrfurile clopotniței. Dar zbură la pămînt, iar „un miros de pucioasă și un fum albăstrui se înalță din trupul său și arată celor de față pe ce drum pornea sufletul păcătos al acestui om“. Cînd jertfita n-are însă progenitură și nici nu se împotrivește sacrificiului (mai ales în variantele transilvănene ce se încheie în acest fel), atunci lucrurile iau o altă întorsătură. Anume, ea nemai-supraviețuindu-și nici prin copil, nici prin celelalte consecințe imediate ale anulării existenței sale, adică printr-o răsucire în ființa meșterilor, care, cum s-a văzut, mor, trăiesc în continuare triști sau devin, ca Manole, păsări, — izbăvirea și prelungirea ființei sale se face prin țîșnire în alt regn: „Și-a zidit-o pînă-n brîu, / Și-a ieșit un spic de griu; / Și-a zidit-o pînă-n țîță / Și-a ieșit verde holiță / Și-a zidit-o pînă-n barbă, / Și-a ieșit un fir de iarbă.“ (Finalul acestei versiuni, circulînd mai ales sub formă de colind, n-are nimic de-a face cu motivul „logodnicilor uniți prin moarte“, cum credea un cercetător, ci relevă, mai pregnant, amintitul aspect al mentalității populare, potrivit căruia nimic nu se poate *des-ființa*, ci cel mult trece în altă formă a existenței). În ipostazele amintite anterior ea *rămîne* prin copil sau prin urmările ultimelor vorbe, aici supunerea sa tăcută la nor-

mele ritualice o izbăvește de neființă prin prelungire în altă secțiune a existenței.

Revenind, tot în fugă (după ce am punctat variantele ce se încheie cu accentul pus pe soție, fără nici o referință la progenitură), la textele al căror act final constă în relevarea dramei acesteia, izvorîtă deopotrivă din suferința ei de femeie și din aceea de mamă, vom observa o altă mișcare. S-a întrezărit, cred, pînă acum, printre rîndurile de mai sus, o anume anemie poetică generală a textelor scrutate și îndeosebi a finalurilor variantelor în care jertfita nu este și mamă. Chiar în mai explozivele versiuni sud-dunărene sau maghiare ale motivului se observă, în variantele în care nu apare gîndul la fiu, o oarecare scădere a tumultului și o trecere spre imagini mai crude, o încheiere scurtă printr-un blestem (care uneori, la rugămintea sau amenințarea meșterului, e schimbat în binecuvîntare) stereotip (să tremure podul cum tremură ea) sau prin evocarea faptului că, trei surori fiind, toate au avut soarta nedreaptă de a fi sacrificate pentru „însuflețirea“ diferitelor edificii. Se poate urmări, dealtfel, pe baza textelor consultate, o sporire, de la sud la nord (din Grecia spre noi) a numărului variantelor în care apare copilul, în majoritatea lor și mai închegate artisticeste, nu numai ca amploare a desfășurării, dar și în ce privește complexitatea. De asemenea, o temperare a gesturilor cam brutale dintr-unele sud-dunărene (omorîrea cu pietre, cu mistria etc.) e oarecum paralelă acestei împrejurări.

Asistăm, în asemenea finaluri de balade, la o extindere a claviaturii lirice mult mai potențată decît în oricare dintre momentele ei anterioare, la un crescendo al intensităților peste care s-ar putea crede că nu se mai poate trece sau mai mult, peste care n-ar mai fi nevoie să se treacă în economia ei. (E aci și o explicație a impresiei unora că momentul confruntării cu domnul și cel, consecutiv, al zborului meșterilor ar fi un adaos de mult mai tîrziu, eventual al vreunui culegător, mai ales că nici atestări directe ale circulației la noi a motivelor de factură icarică, bunăoară, cu care episodul zborului ar putea fi pus, eventual, în legătură nu există). Rămîne de văzut însă dacă zborul lui Manole și al celorlalți nu

poate fi gândit altfel, într-un sistem de relații ce ar putea evidenția o evoluție și dezvoltare firească a motivelor, fără adaosuri voite, din medii extrafolclorice. Dar să ne apropiem ceva mai metodic de baladele cu un astfel de final.

În ipostaza maternă, soția meșterului trece — în diverse texte — de la reacția imediată („ajungă-ți de glumă“), spontană, la blestem și plîns sfîșietor (mai ales în variantele în care-și acceptă oarecum soarta), de la zîmbetul candid, la rugă și evocare, în nota cîntecului de leagăn, a fiului rămas plîngînd și nealăptat, totul pentru a îmblîzi, fie destinul, sub al cărui dicteu acționează meșterii, fie spre a-i speria sau înduioșa pe aceștia și a-i determina să renunțe la năprasnica faptă.

În versiunile care nu se opresc aici, destul de multe, răsare un alt chip de final. Anume acela în care atenția mamei converge integral către grija față de soarta copilului, după ce e limpede că ea nu mai are scăpare. Începe aici șirul rugămintilor din urmă și al conjurărilor din pragul morții. Rezumativ, acestea sînt cîteva. Una e aceea (prezentă masiv și în variantele sîrbești și bulgărești și mai puțin frecventă în cele grecești) ca meșterii să lase traforat zidul în dreptul sinului, pentru ca ea să-și poată alăpta în continuare pruncul, simbolizîndu-se astfel un *sui-generis* izvor al vieții, de unde credința (în mediile sîrbești) că femeilor sterpe ce ating zidul cu pricina le revine capacitatea de a alăpta. Consecutiv, ea cere construirea unui leagăn în preajmă să-i lase o mînă liberă, să i-l așeze pe cap. O altă ipostază e aceea în care ea se mîngîie cu iluzia, sublimă artisticeste, că ochii îi vor deveni după moarte doi paltini de care va putea fi legat leagănul copilului sau cu aceea — inculcată de soț — că acesta va fi preluat, ca în varianta G. Dem. Teodorescu, de zîne: „Zînele c-or trece, / La el s-or întrece, / Și l-or apleca, / Țîță că i-or da; / Ninsorea d-o ninge, / Pe el mi l-o unge; / Ploi cînd or ploua, / Pe el l-or scîlda; / Vînt cînd o sufla, / Mi l-o legăna, / Dulce legănare, / Pîn-s-o face mare!“ Într-o variantă din Banat lucrurile se sfîrșesc prin aducerea pruncului, pe care Dumnezeu îl transformă în sfînt, în alta, tot de acolo, bine încheată (*Societatea de mîine*,

1939), întîmplările se opresc înainte de sanctificare, după cum într-una maghiară din Transilvania copilul, de astădată, solicită să i se facă și lui sicriu (L. Vargyas, *Forschungen zur Geschichte des Volksballade in Mittelalter*, Budapesta, 1960; lucrare, altfel, foarte discutabilă).

În fine, unele balade de acest tip se încheie cu interogații ale soției jertfite: în seama cui rămîne copilul, cine-l va scîlda, alăpta etc.?, adresate, de regulă, lui Manole. E pragul de sus al îndoielii, unde magia, blestemul, rugămîntea, invocația, conjurarea și celelalte din acest arsenal nu-și mai au nici locul, nici eficiența și de unde nu se mai pot schița, ca ultimă mijloc a speranței, decît vagi gesturi interogative, cu cît mai atenuate cu atît mai impresionante, prin firava încolțire a nădejzii pe care o mai relevă, înainte de a fi complet înăbușită, de astădată cu sentimentul clar că totul e pierdut și nu cu acela, din alte variante, în care abandonarea în voia destinului putea fi echivalată oarecum cu o eliberare. Pentru că o mamă nu poate fi liberă decît alături de fiul ei, chiar dacă acest *împreună* se realizează, în cazuri limită, prin moartea amîndurora, sau dacă mamei i se poate strecura credința că și după moarte va fi cumva prezentă, rolul său în viața progeneriturii neîncheindu-se, din punctul ei de vedere, niciodată, cu atît mai mult la o vîrstă fragedă, cum e cea a copilului din baladele în cauză. O asemenea întrebare, tulburătoare nu prin termenii în care e pusă, ci prin tensiunea sufletească pe care o evidențiază, nu putea rămîne fără un răspuns. Cîntărețul popular a intuit faptul, ca și împrejurarea că singurul îndreptățit, obligat, a-l formula era Manole. Cum un răspuns țîșnit din planul vieții, oricît de plin de adevăr și de intenții generoase ar fi fost acesta, nu putea fi pronunțat într-o atare situație, se recurge la metafore și alegorii, unele de o mare gingășie. Ciutele îl vor alăpta, vîntul îl va legăna, soarele îl va usca, ploaia îl va scîlda, păsările îl vor hrăni, adică balada se încheie cu un răspuns de tipul celui citat adineaori din versiunea G. Dem. Teodorescu, în afara urii, a deznădejzii totale, ci cu o inefabilă mîngîiere. Am întîlnit și o variantă (*Ce-am în inimă și-n gînd*, folclor din Banat, Timișoara 1968, volum îngrijit de Ion Iliescu și Ilie Birău, p.

531-532), culeasă, e drept, de la o femeie, în care eroina, văzându-l pe Manole plângând, îl trimite acasă să aducă pruncul să sugă, după care „ea zicea : /Manole, bărbate, / Du copilu-acas, / Acas, în grădină, / Colo la fintină, / La cei doi prunăsei / Și îl pune tu sub ei, / Păsări or veni, / Pe el l-or hrăni, / Ploile-or ploia, / Pe el l-or scălda, / Vîntul o abura / Și l-o legăna“. Celelalte citeva, rămase la acest episod, îl pun în gura meșterului, care se situează astfel, rostindu-l, la aceeași distanță cu soția față de copil, pentru ca, psihologic și tactic (s-ar putea susține), să facă astfel mai verosimil echilibrul la care vrea s-o convingă pe aceasta să participe. Iluzia ce se produce în acel caz e că și el crede că singura soluție, cea mai plauzibilă, este aceea a încredințării fiului elementelor naturii, păsărilor și animalelor. Poate că ne aflăm în acest moment în fața unei intuiții psihologice de rafinament subtil, cînd sub o aparență de evazare a sentimentelor paterne se poate străvedea o finețe a înțelegerii lucrurilor și o posibilitate de nuanțare pe care n-o putem echivala cu multe altele. Pentru că unui om în sfîrșire nu i se poate răspunde cu sorți de izbîndă printr-o mare năvală de vitalism sau printr-o argumentare rece, a cărei povară n-o mai poate suporta, ci mai ales printr-o imagine diafană, al cărei contur, extrem de îndepărtat, poate da și impresia de soliditate, de întinsă validitate.

Ar mai fi de adăugat cîte ceva în privința meșterului, eventual și a tovarășilor săi, a „atitudinii“ lor, în baladele al căror final a fost menționat pînă acum sau în altele care se încheie fără a cuprinde momentul zborului, al eșecului și al metamorfozei știute a acestora. În cele mai schematice, Manole (luăm numele în sens generic, altfel meșterul numindu-se și Petre, Siminic etc., sau nenumindu-se în nici un fel), după ce le poruncește ortacilor : „în zid s-o băgați“, se retrage, fără a mai reveni, în cîteva (colinde) o zidește chiar el, în altele, o suie pe zid, strigă un „dați de zidiți“, apoi dispăre, iar în altele, tot ardelenesti, el și ai lui glumesc cu ea și o zidesc, în una aduce pruncul să sugă, în alta îi trimite pe ceilalți să-l îngrijească, în fine, în una plînge și trăiește tot supărat, în alta, devenit pasăre, ajunge acasă și-și

găsește copilul plîngînd pentru ca cea bănățeană, din care am citat mai sus, să se încheie, pur și simplu, cu spînzurarea meșterului, cum îi sugerase soția, cu același ton irevocabil cu care-i spusese ce să facă cu copilul : „Dumnezeu grijă-o avea / Mînăstirea veți găta, / Bani vei căpăta, / Ștreang ți-i cumpăra, / Lîngă min-te-i spînzura ! / Și așa era : / Mînăstirea o găta, / Bani el căpăta, / Ștreang își cumpăra / Și se spînzura, / Acolo, lîngă ea !“, încheie drastic informatoarea. Cum se vede, momentul său de maximă intensitate trecuse. Acela avusese loc mai devreme, cînd nu găsea calea *întemeierii* zidurilor și mai ales cînd își aștepta și-și vedea soția venind, cum se întîmplă în marile balade. Pe măsura apropierii femeii, a ducerii ei spre locul fatal și a începerii zidirii sale, Manole intră oarecum în eclipsă, fluxul central al atenției căzînd acum asupra ființei jertfite, care are astfel ultimul cuvînt.

Acestea ar fi, în mare, pe teren românesc, dar cu corespondențe multiple și în alte zone (greacă, bulgară, sîrbă, maghiară etc.), episoadele finale ale versiunilor care nu cunosc momentele următoare, al confruntării cu vodă, al abandonării pe acoperiș, al zborului și transformării, aproape transferării meșterilor în alte ipostaze ale firii. Cum, cu nesemnificative excepții, toate baladele care cunosc unul din aceste momente le conțin și pe celelalte, să procedăm la o considerare globală a lor. Fiind vorba de un episod care e propriu cu deosebire variantelor românești, miște îndată întrebarea cu privire la împrejurările în care acesta s-a putut naște, la rostul și specificul său în economia baladei.

Deocamdată cîteva mențiuni prealabile. Se știe că în general balada aceasta, în formele ei mai realizate, mai ample și de mai mare circulație și rezonanță, gravitează în jurul edificării mănăstirii de la Curtea de Argeș, monument de artă arhitectonică de mare valoare la noi, la vremea lui poate cel mai încheat și mai expresiv din cîte fuseseră înălțate pe aceste locuri. Să ne reamintim cu ce fast s-a făcut tîrnosirea acestei mănăstiri (despre

care Gavril Protul spunea „că nu este așa mare și sobornică ca Sionul care îl făcu Solomon, nici ca Sfînta Sofia, care au făcut marele împărat Justinian, iară ca frumusețe este mai deasupra aceloră“, în fața a cîtor mărimi eclesiastice străine și autohtone se consumase evenimentul și ce semnificație putea avea el într-o vreme cînd otomanii își întindeau tot mai mult flamurile cotropitoare asupra acestor părți ale Europei. Ecoul acestui fapt în conștiința populară e relevat de însăși punerea momentului înălțării mănăstirii în centrul baladei și persistența lui pînă în contemporaneitate. Că motivul jertfei zidirii, de circulație universală, era cunoscut și la noi putem deduce din mulțimea atestărilor și înfățișărilor sale în datinile și credințele populare, după cum o aproximare în acest sens ne înlesnesc și variantele transilvănene, date la iveală acum cîțiva ani de Ion Taloș și reflectînd, în mare, un strat ceva mai vechi, arhaic, al motivului în literatura noastră populară. Încît, motivul jertfei fiind aproape indiscutabil cunoscut la noi înainte de realizarea splendorii arhitecturale de la Argeș, convertirea lui în jurul acesteia putea duce la o seamă de modificări, adaptări sau chiar îmbogățiri ale sale. Dar faptul e totuși oarecum extern și n-ar putea motiva singur forma actuală a baladelor în întregimea lor, ci poate explica, cel mult, împrejurările care au putut conduce la axarea lor pe monumentul de la Argeș. Tre-cînd însă la analiza, fie și succintă, a textelor pe care le posedăm, urmărind organicitatea, înlănțuirea și simetria lor internă, să încercăm a avansa, spre a vedea dacă într-adevăr finalul cu zborul meșterilor se înscrie organic economiei baladei, în dezvoltarea ei „istorică“ sau dacă acesta nu-i decît o ipotetică creație cărturărească.

Cum e știut, o seamă de variante (cele mai înche-gate) debutează cu acea mișcare a alaiului domnesc pe malul Argeșului, spre a fixa locul noii mănăstiri, pe care vodă o dorește neasemuit de frumoasă. În treacăt fie zis, acest prolog e prezent, aproape fără excepție, numai în variantele în care e prezent și finalul cu zborul, reali-zîndu-se astfel remarcabila simetrie a episoadelor, dar despre acesta n-a zis nimeni, din cîte știu, că e și el un adaos. Începe construcția, zidurile se năruie, are loc

jurămîntul și sacrificiul, intervine dialogul despre soarta copilului și cam aici, cu unele variațiuni, s-ar încheia lucrurile. Dar oricine e îndreptățit să întrebe ce se întîmplă cu mănăstirea, cum e ea, cum o găsește domnul, ce se întîmplă cu meșterii, încît în chip firesc o formă *artistică* înche-gată, sau mai multe se cuvenea a schița în chip necesar niște pași în această direcție. Că e de admis împrejurarea că finalul acesta a fost *creat* după adaptarea motivului jertfei zidirii la o cetate, mănăstire sau altă construcție înaltă e în afară de discuție. (Nu-i de crezut că meșterii ar fi încercat să zboare de pe pod, a cărui prezență e aproape efemeră la noi, în variantele fără momentul levitației, întocmai ca în sudul Dunării). Mai mult, dată fiind prezența unui astfel de sfîrșit al baladei aproape exclusiv pe teren românesc, ca și întîmplarea că aceasta gravitează în mare în jurul mănăstirii de la Argeș, se poate presupune că el a putut apare ca necesar în ochii cîntărețului anonim mai ales după centrarea evocării pe înălțarea acestui edificiu, de pe care nu se putea descinde — în baladă — decît zburînd. Că ideea de zbor nu naștea chiar pe teren virgin se poate susține fără mari dificultăți. În lirică dorul zboară, iubitul ar zbura la mîndra lui, aceasta ar zbura la drăguțul dus la oi, păsă-riile apar într-atîtea contexte lirice, în basme caii zboară, voinicii ies de pe tărîmul celălalt transportați de pajuri și de alte păsări, în arta populară păsările sînt prezente pe covoare, pe stîlpi de morminte, pe cusături, pe vase etc., încît materia primă, șabloanele, prefabricatele, erau la îndemîna oricui. Pentru a folosi o comparație, cum dăm peste cvasitotalitatea motivelor sublimite în opera lui Brîncuși, străbătînd satele dintre Tismana și Tirgu Jiu, tot astfel, parcurgînd literatura și arta noastră popu-lară, găsim suficiente elemente care puteau contribui *din interior* la geneza și consolidarea ideii de zbor în balada despre Meșterul Manole. Prin aceasta nu înlăturăm aprioric orice idee de influență externă, de filiație etc., ci relevăm doar faptul că folclorul românesc însuși pre-zenta destule condiții și premise pentru nașterea acestui episod al baladei, chiar și în afara unor posibili stimu-lenți veniți din exterior.

Numai prilejul unei asemenea sublimări trebuia să se ivească și acesta a apărut, cred, odată cu centrarea motivului pe înălțarea monumentului de la Argeș, fapt ce va fi dus nu numai la dezvoltarea finalului, ci și la introducerea altor detalii (apariția alaiului domnesc, a păstorului, a zidului vechi și părăsit, a investițiilor făcute de vodă, a confruntării cu acesta etc.), pe care toate celelalte edificii cîntate în restul variantelor nu le impuneau cu atîta stringență.

Dacă schema generală a acestui final e cam aceeași în toate variantele care-l conservă, distribuția accentelor cunoaște o relativă diversitate de la un text la altul. Chiar dacă faptul nu duce la schimbări structurale, ele relevă însă, în amănunt, o anume varietate a nuanțelor, o capacitate inventivă ce poate fi consemnată cu folos. Mai întîi, cum arată mănăstirea rezultată, clădită cu o febrilitate puțin obișnuită, determinată parcă nu atît de nevoia firească de a o încheia, cît de aceea de a înăbuși cît mai repede jalea sacrificatei, al cărei „vaiet topit“ se aude tot timpul? Detaliile sînt infime, de ordin foarte general, neconcludent: „Falnică zidire, / Monastire naltă / Cum n-a mai fost altă“ (varianta Alecsandri); „Dar bine-ați lucrat, / Bun lucru mi-ați fapt, / C-astă minăstire / O fi pomenire / Și nu s-o vedea / În lume alta, / Alta ca dînsa!“ (G. Dem. Teodorescu); în varianta Pamfile cînd vedeau mănăstirea: „Luna că stătea, / Soarele mergea“ etc., ceea ce lasă imaginația absolut liberă în privința edificiului, pe care nici nu cade, de altfel, accentul principal. Încîntat însă de ea, domnul vrea să aibă și certitudinea că se află în fața unei clădiri ce nu mai poate fi întrecută de nici o alta. Dar la întrebarea lui i se dă un răspuns neașteptat: „— Doamne, Negru-vodă, / Mare-i și frumoasă, / Mîndră ș-arătoasă / Sfînta minăstire / Chip de pomenire, / Dar cum este ea, / Zău, pre legea mea, / C-așa lucrătură / Și ferecătură / Mi-e de-nvățătură. / De m-oi bizui, / Altele-oi croi / Mult mai arătoase / Și mult mai frumoase“, creația fiind un proces continuu, supus, pe orice culme a ei, autodepășirilor. Dar reprezentantul constrîngătoarei și adesea stînjenitoarei ordini sociale, tentată mai totdeauna, deși fără succes stabil, a se supraordona actului liber al creației artis-

tice, nu se vedește destul de înțelept spre a tolera și eventual a stimula avîntul meșterului, ci încearcă, dictatorial, suprimarea acestuia. Actul nu-i deloc oarecare, el conservînd semnificații descurajante, încifrate în gesturi de o incomparabilă brutalitate, din nenorocire de atîtea ori cu corespondențe în planul vieții reale. Se relevă astfel punctul suprem al divorțului creator dintre artist, niciodată mulțumit de o operă, spre a nu mai încerca alta, și vremea lui, pe care încearcă s-o depășească, glorificînd-o, incompatibilitatea funciară dintre mîrginirea socială și nemărginirea vocației și a realizărilor ei, mai durabile, din fericire pentru om, decît îngustimea despotică a unor vremelnici conducători, unii cu mari merite în alte planuri. Într-o singură variantă (Mateescu), Manole, prudent, simbolizînd artistul conformist sau care înțelege că e nevoie totuși de anume condiții pentru a-și manifesta intențiile, se abține a da un răspuns imediat. Dar, „cei meșteri mari, / Calfe și zidari, / Ei că se-ngîmfau / Și-așa răspundeau“... ceea ce duce la fatalul deznodămînt.

Izolați pe acoperiș, în prada vitregiei elementelor și a celorlalte neajunsuri ale acestui exil vertical, ei nu pot accepta constrîngerea și încearcă o ultimă soluție salvatoare. În unele variante Manole e lăsat pe acoperiș chiar fără a fi avut această confruntare cu vodă, ceea ce ar putea duce la concluzia că oricum artistul e un izolat în vremea lui, că societatea îl exclude, atenția ei căzînd posesiv pe operă. O versiune, cam schematică, din colecția Tocilescu, mută chiar conflictul între Manole și tovarășii săi, care, nedreptățiți în privința „drepturilor de autor“, îi taie scările, lăsîndu-l să putrezească pe turlă. În sfîrșit, o variantă bănățeană mai recentă pune căderea meșterilor de pe mănăstire pe seama unei petreceri: „Și cu paharele-mi închina / Și paharele fiștecare-s lepăda / Și cei nouă zidari, / Care pahare lepăda, / Și ei de sus mi pica / Și de loc mi-i gropa“. Singur „maistrul Manole, / Cînd șase pahare lepăda, / Bufruilă vinia / Și-n piene mi-l lua / Și jos mi-l scobora / Și acasă-mi pleca / Și la copii ajungea“, cititorului propunîndu-i-se astfel un *happy-end* mecanic și corupt bahic, întru nimic convingător.

Încercarea meșterilor de a zbura eșuează în toate variantele. Însă cauzele eșecului nu-s peste tot aceleași. În cele mai multe aripile nu-i pot susține. În câteva Manole își pierde cumpătul la auzul glasului nevestei, cu care se reunește prin moarte, trecînd, ca și ea, în aceeași ipostază a existenței. În altele se lovește de turlă, fapt ce ar semnifica împrejurarea că opera singură își devoră autorul. Într-una singură, din Oltenia (Cf. *Folclor din Oltenia și Muntenia*, EPL, 1967, II, p. 285), lucrurile par oarecum neclare, dînd impresia că Manole n-a murit în timpul zborului, ci după aceea, decapitat: „Scările le lua / Sus că mi-i lăsa / Dar ei ce-mi făceau? / Șindrile rupeau, / Aripă își făceau, / De sus că zburau / Și unde cădeau / Praf mi se făceau, / Blestem se-mplinea / Dară cu Manole, / Vodă ce-mi făcea / Gealap trimitea, / Capu de-i tăia, / Ceșmea se făcea, / Lumea s-adăpa“.

Simbolul fîntinii, al izvorului care ajunge mai peste tot Manole (într-o variantă din Timoc cișmea cu virtuți curative), ar putea fi interpretat ca unul al creației eterne, al debitului ei inepuizabil și exemplar, al faptului că numai omul cu vocație poate birui, într-un chip sau altul, vremelniciile. (Manole ar fi putut striga și el cu poetul: „nu voi muri cu totul...“). Împrejurarea că tovarășii săi ajung stane (într-o variantă, fiindcă au călcat jurămîntul profesional de a nu spune soțiilor ce-au decis, se prefac în praf), iar el izvor sau „piatră curătoare“ mai poate prilejui și discriminarea între artistul util, al momentului, pe care nu-l depășește decît documentar, pietrificîndu-se, și cel genial, a cărui operă continuă a trăi, izvorînd în eternitate. Că mentalitatea populară îl absolvă pe Manole, solidarizîndu-se cu opera lui și nemurindu-l prin ea, se poate deduce și din faptul că în cea mai dezvoltată variantă a baladei, cea publicată de G. Dem. Teodorescu, Manole „unde-mi cădea / Cruce se făcea“. E izbăvirea supremă, prin simbolizarea lui într-un element fundamental al credinței creștine, care „tolerează“ sau „acceptă“ astfel sacrificiul ritual (dealtfel ortodoxia e plină de păgînatăți, semnificative pentru destinul ei la noi), marcînd apoteozarea creatorului genial, sacralizarea lui (ca, într-un fel, a lui Horia în biserica cu lună din Oradea). De lîngă cruce, „d-alătura / Cișmea iz-

vora, / Cu apă curată, / Trecută prin piatră, Cu lacrimi sîrate, / De Caplea vărsate“, care, prin jertfă, se înveșnicește și ea, cei doi soți, copărtași în grade diferite la înălțarea edificiului, fiind astfel uniți în eternitate, în înfrunțări pe care eroziunea timpului nu le mai poate atinge. Astfel, în timp ce gestul lui Icar eșuează, autorul lui nemaisalvîndu-se și nemurindu-se doar prin pilda actului întreprins, Manole se eternizează, deopotrivă, prin tulburătorul gest al sacrificării integrale pentru edificiul înălțat, prin vocația nestăvilită de a se autodepăși, ca și prin semnificațiile ce se desprind de aici, niciodată istorite, împrejurarea putînd duce gîndul și la balada (uneori cîntec liric) iubiților uniți prin moarte, adevărindu-se astfel existența unui „material“ apt a stimula și din acest unghi „încheierea“ în cauză.

Se pot desprinde, așadar, suficiente elemente privind evoluția, distribuția accentelor și structura baladei care să îndreptățească și analiza separată a unor secțiuni ale sale. Ba, insistența specială asupra cîtorva asemenea centre luminează parcă mai bine și restul edificiului din care, ipotetic, au fost desprinse. Adăugînd observațiilor de pe parcurs altele câteva, ar fi de notat că în perspectiva celor spuse în paginile anterioare se pot întrevădea ceva mai ușor unele dintre posibilele împrejurări ce-au condus la subminarea practicii jertfirii de ființe umane, la ruina și restrîngerea circulației ei, creșterea baladei fiind oarecum invers proporțională cu scăderea credinței în ritualul respectiv și, implicit, cu îmușinarea aplicărilor sale stricte. Diversitatea finalurilor relevă, pe lîngă incontestabile disponibilități artistice (incompatibile cu șablonul), o mare capacitate de adevare a artistului popular (și mai puțin a informatorilor) la mentalitatea comunității și epocii sale, pe care nu el, ci opera sa o poate depăși, ajungînd pînă la noi, ca o expresie a respectivei mentalități. Se observă apoi, în variantele cu o anume configurație a finalului, o seamă de acumulări ce puteau duce — ipotetic — la noi dezvoltări. Oricum, urmărite atent, ele pot releva tendința artistului popular — susținută și prin tensiunea internă a motivului — de a ajunge la o formă completă a baladei, în sensul epuizării datelor ei, a prezentării

integrale a celor două destine centrale. Putem admite astfel organicitatea fiecăreia dintre variantele izbutite, oricât ar fi ea de amplă (precum cea din colecția G. Dem. Teodorescu), găsind, deopotrivă, nu numai decisive elemente interne de susținere a eșafodajului său, ci și suficiente date „prevestitoare“ în cele „anterioare“ ei.

Scrutînd finalurile, intuim mai limpede acuta nevoie de simetrie ce prezidează la configurarea versiunilor mai închegate, adăugirea unui element într-o parte implicînd modificări în alta.

Centrarea motivului pe mănăstirea de la Argeș (sau ampla lui dezvoltare) a putut determina, eventual, s-a văzut, cele mai serioase modificări, adăugiri etc. Dar cum, în cazul de față, nu era vorba numai de o capodoperă în sine, ci de una ce era menită a exprima în chip direct și hotărît puterea creatoare a oamenilor acestor locuri, voința lor de construcție liberă, setea lor de neatîrnare, artistul popular, ca reprezentant al mentalității epocii sale, nu putea să nu *încifreze* în opera sa astfel de realități. Din acest punct de vedere, balada are în întregime un cert caracter național și patriotic, accentuat parcă îndeosebi de dezvoltările din finaluri, sugerînd poate, prin gestul meșterului, și imposibilitatea unor forțe adverse, oricît de puternice, de a înăbuși vocația liberă a unui popor.

1970

„HOMO AEDIFICANS“

Dacă subscriem credinței că vocația construcției este una dintre caracteristicile fundamentale ale omului, de la un punct înainte poate chiar rațiunea finală a existenței lui sub soare, atunci încercarea de a urmări modul în care s-a constituit ca act literar și s-a dezvoltat de-a lungul timpurilor destinul constructorului și al operei sale poate avea semnificația unei cercetări dintre cele mai atrăgătoare. Cum principalele mărturii ale existenței omului în anume locuri, uneori singurele ajunse pînă la noi din timpuri imemorabile, sînt feluritele edificii ale sale sau resturi ale acestora, e de presupus că și în producțiile literare străvechi, cîte s-au păstrat peste vremuri, s-ar putea găsi reflexe ale efortului său de a-și construi o nouă natură, opusă celeilalte, dar nu fără nici un fel de legături cu ea, în sensul că avem în față o antinomie („arhitectura e anti-natură“, zicea într-un rînd G. Călinescu) ai cărei termeni comunică, totuși, între ei. Într-adevăr, în majoritatea textelor vechi — fie ele sacre sau laice — întîlnim asemenea mărturii. Epopeile indice, *Ghilgames*, rudimentele unor vechi texte asiriene și egiptene, *Biblia*, *Coranul*, mai toate epopeile europene (populare sau culte) fac aluzie, descriu, atrag luarea aminte asupra aptitudinii omului de a construi (și dărîma), de a-și marca prezența în lume prin ceva ce poate face umbră pămîntului. Metafora că munca și meditația asupra ei și asupra lumii l-a alcătuit pe om poate fi solid argumentată prin literatura gravitînd în jurul constructorului și a produselor sale. Dar, într-o lume în care s-a construit și s-a dărîmat, se construiește și demolează

atita, în care atitea edificii și complexe urbane în întregime lor au ajuns pulbere sub pasul călătorului sau în care unele au izbutit să supraviețuiască, sfidînd timpul și ajungînd pînă sub ochii noștri, era firesc să se nască credințe și superstiții, rituri legate de practicarea construcțiilor, simboluri care să le înscrie pe acestea unui destin protector sau potrivit omului, în existența sa individuală sau socială.

Printre ele, cea mai răspîdită în lume este credința că orice produs al omului, chiar în postura lui obișnuită de *homo faber* și cu atît mai mult în cea de *aedificans*, presupune un act de renunțare, de alienare a existenței lui, ca exponent al naturii, prin necesitatea unui sacrificiu, a unei jertfe, mergînd uneori pînă la propria persoană, fapt ce-l integrează, principial vorbind, pe de o parte, mersului firesc și indiferent al acesteia, iar pe de alta, societății în esența ei, întrucît numai omul este apt de sacrificii conștiente, a căror săvîrșire îi conferă certa lui notă diferențiatoare. Jertfa apare astfel ca un dat fundamental, caracteristic, al omului ca ființă socială. Se implică, totodată, în acest act ideea unui echilibru, a unei compensații eterne, ceea ce se înalță într-o direcție corespunzînd unei surpări, unui minus în alta. Aparența ar fi, în acest caz, că lărgirea orizontului, manifestarea plenară a omului în cîmpul edificărilor, ar determina o restrîngere a sa în alt plan. Privind însă lucrurile mai de aproape, se impune și o altă constatare. Anume că — deși prin sacrificiu și renunțare, uneori prin anularea ființei constructorului, are loc o indiscutabilă rupere a unui echilibru (în vederea realizării altuia), o zdrobire a unor relații ale sale cu lumea imediată — se naște, totuși, tocmai prin această traumatizare sau chiar anulare a unei existențe, un contact mult mai de adîncime (al creatorului și al celorlalți, în cazul supraviețuirii lui; numai al acelor, în ipostaza dispariției sale) cu datele fundamentale ale lumii. Adică se produce o creștere, o înălțare a omului, prin edificiul construit, dar și o lărgire a capacității lui de a înțelege rosturile existenței, prin tulburarea implicată în pregătirea și în actul ca atare al jertfirii sau prin zbuciumul și meditația de după el. Optimismul construcției și tragismul jertfei

sintetizează astfel într-o nouă înțelegere, ale cărei etape, parcurgîndu-le, omul ca specie se înobilează (vezi, spre exemplu, formele evoluat ale ciclului sud-est-european de balade subsumabile motivului jerfei zidirii, ca și unele opere pe acest motiv, aparținînd literaturii culte). Așadar, înălțare și surpare într-un plan, sinteză superioară a lor în altul, ca un semn de biruință continuă a vocației constructive și gnoseologice a omului, oricare i-ar fi prețul.

De observat apoi că prin atari jertfiri, restrîngeri, rupturi și răsuciri de destin condițiile de *homo faber* și *homo aedificans* sînt oarecum sintetizate (dacă nu chiar depășite!) într-una nouă (nu neapărat superioară), aceea de *homo aestheticus*, ipostază ce presupune, parcă mai imperios decît primele, ideea de sacrificiu. Fiind o treaptă a purității, a curăției răscumpărătoare, faza aceasta pare a se propune și ca un ideal de urmat, cu toate vitregiile ce-i premerg. Numai desfăcut de relațiile obișnuite cu lumea, și esențializat ca ființă socială, artistul ajunge a-și împlini visul definitoriu, cu care parvine astfel a se confrunța în deplină libertate, oricît de scump plătită. Este ultima rațiune și singura justificare completă a acceptării acestui simbol, nu însă singurul înțeles posibil. Căci arborescențele lui ne pot duce pe multe alte căi. Astfel jertfirea sau simularea jertfirii (faptul n-are importanță, consecința fiind totul!) unui suflet în temeliile unui edificiu mai cuprinde și semnificația că, trăind într-o lume de ființe, de existențe însuflețite (în mentalitatea populară, în cvasiuniversalitatea sa, chiar moartea și morții sînt ființe, adică *viață* altfel ipostaziată), omul nu poate produce lucruri neutre, fără suflet, care nu participă adică la marea act al existenței în totalitatea ei. Dar cum, în mai toate credințele numai divinitatea poate conferi viață în chip direct, omului nu-i rămîne decît soluția unui transfer al acesteia de la un agent la altul. Și atunci, în deplină libertate, el mimează gestul divinității, operînd transferul, mai ales că prin aceasta nu se produce de regulă și o *stingere*, o trecere în *neființă* (imposibilă în mentalitatea populară), ci doar o *reînființare*. Ființa sacrificată trece în alt regim al existenței — moartea — conferind în același timp viață, in-

tegrându-l adică în existență, unui produs al omului, care altfel n-ar putea *ființa*. E un fel de sciziparitate *sui-generis*, singura posibilă și eficientă în ordinea ome-nească. Odată integrat firii, produsul omului e supus și el rigorilor acesteia. Are o viață și o moarte, dușmani și protectori (unii supranaturali), ba chiar capacitatea de a înființa alte obiecte, de unde obiceiul răspândit sporadic în Bucovina, ca într-o construcție integral nouă să se introducă, fie și printr-o părțică strict simbolică, un element oarecare de la una similară, dar mai veche. E posibil ca respectiva credință să fi fost mai răspândită și să se fi restrîns cu timpul, ca urmare a faptului că o așezare, o construcție nouă n-a mai fost de la o vreme izolată de celelalte, în sensul că se integra comunității, care o prindea în rețeaua ei sau năvălea cu aspecte ale ei asupra-i (ca în cazul mutării dintr-o casă veche într-una nouă, în care se aduc și lucruri vechi), posedînd-o. S-a ajuns astfel la un act de prelungire, de extindere a realității, a comunității edificate și nu la edificări *ab initio*. Oricum, speculativ, scrutarea unei atari credințe ne poate duce pe urma unor posibile înțeleșuri. Am putea, adică, presupune că se marca prin aceasta nu numai o anume continuitate între construcțiile noi și cele vechi, ci se avea în vedere și includerea lor unui regim arhetipistic protector și unificator, generator de trăinicie. Jertfa ar fi astfel necesară numai inițial, pentru prima încercare de a edifica și a înscrie produsul în ordinea lucrurilor, ulterior satisfăcînd doar simpla împărtășire de la ea, stabilirea unei comunicări între edificiul înălțat pe sacrificiu și cele în care, simbolic, acesta s-a prelungit. Se imprimă astfel o anume comunitate și continuitate a jertfei, a lucrurilor și a existenței, realizîndu-se o participare a lor în eternitate la multiplele înfățișări ale vieții, după cum sfînțirea lor, în anume zone ale creștinătății, nu semnifică atît alungarea duhurilor rele (avută și asta în vedere), cît convertirea acestora unei ordini la care a aderat și stăpînul lor, adică realizarea unei *unități* existențiale căreia nimic nu i se poate sustrage.

Dar a construi mai poate semnifica și a cunoaște și mai ales a lua în posesiune o zonă investigată, nimeni

needificînd în necunoscut ci cel mult pe teren virgin, care, el, presupune îmblinzirea, jertfa (cu atît mai mult în vechime) și, prin aceasta, renunțarea la reacția proprie, ființa lui sau demonii care îl veghează (lucru curent în mitologia populară) integrînd edificiul și integrîndu-se lui într-o existență încă mai profundă și trainică prin multiplul de viață implicat. În măsura în care o construcție repetă o imagine a lumii, ține seama de ea sau i se integrează ei, putem deduce dintr-însa și chipul de a-și reprezenta universul oamenilor dintr-o anume epocă, încît lucrurile pot fi extinse pînă la proporții nu numai sociale, ci chiar antropologice și oarecum ontologice. Împingînd speculația mai departe, putem susține pe aceste temeiuri că orice pas al cunoașterii și cuceririi presupune sacrificiu, într-un plan, spre a ne înălța în altul. (Și poate că ieșirea gîndirii moderne de sub acest regim unificator, deși oarecum dual, e și întîiul semn al diversificării, al divergențelor, al disoluției chiar a înțeleșurilor și imaginilor unificatoare ale culturii lumii, învinse de aventurile singulare ale marilor spirite, adesea necomunicante, atît între ele, cît și cu punctul lor de pornire. E o ieșire din matca ordonatoare, cîteodată tragică în izolarea ei — și ea *necesară*, însă. Refacerea vechii unități ar însemna nu numai găsirea unui suport acceptabil, ci și a unifica toate aceste expresii, diferite și uneori disparente, produse de spiritul uman, după de-ritualizarea lui).

Însă, cum în fața universului, intuit, dar niciodată integral cunoscut, e greu a înălța decizii definitive, omul din popor manifestă o înțeleaptă toleranță, acceptînd, dacă e creștin (mai ales ortodox), alături de zeitățile acestei credințe altele, pe care le-a moștenit sau de care a apucat să afle în cine știe ce împrejurări. Solidarizîndu-se cu cît mai multe, se simte mai liber, prin reducerea zonei de necunoscut și primejdie, prin punerea produselor sale sub cît mai multe protecții posibile, căroră înțelege să le aducă, fiecăreia, partea sa de cinstire, fie el anume sfînt, mucenic, diavol sau șarpe al respectivei construcții. Faptul a putut contribui indirect la atenuarea dogmatismelor de tot felul, la conceperea mai elastică a lumii și formelor ei, la *umanizarea* ființei noastre

și la socializarea ei într-un tempo mai rapid. Dar oamenii au case (în toate credințele și mitologiile, în vechile legende și epopei etc.) și „dincolo“, pe „celălalt tărâm“ și adesea bătrînii se pregătesc a se duce „la casa lor“, înmormîntarea nefiind, de aceea, decît o petrecere de către ceilalți pe un drum pe care toți vom merge, reîntîlnindu-se „la celelalte case ale noastre“. (Pentru înțelesurile și implicațiile acestui motiv în datina creștină e util a consulta scrierea lui Constantin N. Galeriu, *Jertfă și răscumpărare*, teză de doctorat, 1973, care vine cu o seamă de interpretări și propuneri decisive în privința dimensiunilor jertfei pe acest teren, ca și, într-o măsură, cartea lui Ioan G. Coman, *Scriitori bisericești din epoca stră-română*, 1979, ori *Istoria religiilor*, 1982, de Emilian Vasilescu). Încît omul, ca ființă socială, e legat în eternitate, în chip definitoriu, de un spațiu construit, în afara căruia mentalitatea populară nu-l poate concepe.

Dar cum conștiința umană nu e constituită din entități eterne ci tinde numai istoricește spre ele, tot astfel simbolurile, credințele, obiceiurile și riturile centrate pe sau avînd tangențe cu constructorii și opera lor nu sînt nici ele date o dată pentru totdeauna (decît cel mult în cadrul unei mentalități circumscrise în timp și spațiu). Din loc în loc, cu vremea, au cunoscut continui schimbări, adaptări, contaminări cu alte filoane de cultură umană, au fost supuse unei „alienări“ permanente, în unele împrejurări ajungîndu-se pînă la completa lor dispariție, firească în perspectiva devenirii societății umane. De aceea, chiar dacă în cele ce urmează nu vor fi punctate cu strictețe fiecare din cotiturile înregistrate de aceste aspecte ale evoluției riturilor, credințelor și literaturii rotitoare în jurul constructorului și al operelor sale, ele au fost avute în linii foarte generale în vedere, în sensul marcării criteriilor după care se fac apropieri și disocieri între felurite opere citate spre a încheia o atmosferă. Cum o atmosferă se încheagă mai ales asociind, n-am ezitat a apropia în acest scop scrieri și mărturii aparent foarte disparate, dar în fond toate manifestări ale spiritului uman sau influențat de ele și avînd, prin urmare, măcar un foarte îndepărtat punct comun. Am avut aici în vedere, deopotrivă destinul constructorului

și al construcției, nu numai pentru că, de la caz la caz, e greu a le delimita sferele, ci și pentru că în cele din urmă avem de-a face cu destine ce se întretaie, condiționează și evidențiază reciproc.

E drept, de la un punct înainte, ele se separă, evoluînd paralel sau discordant, și faptul a fost avut în vedere în substrucția acestor însemnări, pe care le-am vrut totuși cît mai libere cu putință. Existînd un strat popular, unul al antichității clasice, altul al medievalității și unul modern și contemporan în istoria acestei probleme literare și a înțelesurilor ei în aceste locuri, am preferat totuși ca, după enunțarea lor, să nu ne și cramponăm prea mult de rigorile ce le stăpînesc ci, deschingați, să alunecăm pe sub zarea lor, pe calea unui liber arbitru nu totdeauna păgubitor și avînd și el în literatură, artă și în eseistică mai ales, rigorile sale, ce se semnalează conștiinței cu o vigoare cu atît mai subjugătoare cu cît par mai absente.

Ar mai fi de adăugat că am recurs la o formulă oarecum mai neutră a acestei ipoteze critice, *homo aedificans*, întrucît am avut în vedere pentru cele ce urmează un material mai cuprinzător decît cel subsumat în mod obișnuit motivului, denumit (relativ parțializator) în tradiție românească și nu numai românească, al *meșterului Manole* sau, încă mai puțin fericit, dar într-un plan mai larg decît al expresiei anterioare, al *jertfei zidirii* sau al *sacrificiului*. Sigur, motivele acestea ocupă un loc central în cadrul numărului tulburător de obiceiuri și de ritualuri legate din străvechime pînă în pragul contemporaneității de voința și nevoia omului de a construi. Dar, cine încearcă să chestioneze lucrurile ceva mai către miez și să scruteze cît de cît și spațiul din jurul lor constată, fără dificultăți insurmontabile, că în plasma culturii și a literaturii populare a lumii plutesc atîtea alte fapte care încifrează cîte ceva din această coordonată fundamentală a existenței omului pe pămînt, încît a ne concentra atenția numai asupra virfului central înseamnă a pierde din vedere farmecul reliefului din preajmă, uneori de o diversitate la suprafață și de o omogenitate în străfunduri aproape de nebănuit. Aceasta, lăsînd la o parte împrejurarea că sintagma *motivul meșterului*

Manole, este, prin ea însăși, restrictivă și convențională, câtă vreme numele meșterului cunoaște, atît în literatura populară românească, cît și în cea a altor popoare, la georgieni, greci, sîrbi, unguri, aromâni, bulgari și albanezi etc. o varietate pe care e aproape abuziv a o reduce, fie și simbolic, la un singur semn onomastic, cînd ne gîndim la respectivul motiv. Nici denumirea de *motivul jertfei zidirii* nu mi se pare mai întemeiată, deoarece, pe lîngă aspectul ei greoi și inexpressiv, este, cum am sugerat, aproape la fel de constrîngătoare, în raport cu sfera de complexități pe care ar trebui să le sugereze. Nu e mulțumitor, apoi, să denumim printr-un moment, sau printr-un aspect al motivului — cum e cel al jertfei, al sacrificiului, — oricît ar fi el de important, — motivul în aparent relativă lui întregime, chiar dacă n-am mai considera și faptul că îl izolăm astfel destul de serios de terenul firesc în care își are împlîntate rădăcinile și cu care comunică într-un chip pe care e profitabil ca mintea noastră să fie îndemnată să-l adulmece și prin felul în care îl denumim. Sintagma *homo aedificans*, mi s-a părut ceva mai comodă, întrucît șterge asperitățile de mai sus, se adevărește ca mai cuprinzătoare și, prin apartenența ei la vocabularul latin, înlătură posibilele neînțelegeri la care pot duce diverse denumiri locale sau naționale ale unui motiv universal. N-am optat pentru formula *homo constructivus*, întrucît pare mai potrivită pentru îndeletniciri și motive mai puțin marcate de metafizic decît aceasta, căreia, dacă-i tăiem marile aripi cu care ne cutreieră conștiința, obligînd-o să se examineze și să *edifice*, îi suprimăm însăși semnificația ultimă, semnificație care, cum sesiza de curînd scriitorul spaniol Guillermo Diaz Plaja într-un eseu apărut în publicația *ABC*, ne-ar putea duce către o nouă definiție a omului. Pornind de la un fragment al textului de față (apărut, sub titlul „*Homo edificans*“ dans les littératures sud-est-européennes în *Balkan Studies*, 152 (1974) și comparînd definiția omului pe care el o implică cu cele propuse de Eugenio D'Ors, Marcuse și alții, cu unele realități actuale, eseistul, poetul și istoricul literar spaniol îi evidențiază celei de față complexitatea, avansul și puterea socialmente exemplificatoare.

Cît privește vechimea și circulația motivului în zonă, ele ni se pot înfățișa întrucîtva altfel dacă încercăm să le ținem o clipă în mîna toate sau aproape toate firele. Restrîngîndu-ne numai la domeniul literaturii populare și încercînd a cîntări frecvența aluziilor, a metaforelor, a momentelor și referirilor care se fac în diverse sectoare ale ei la nevoia omului de a edifica și a se edifica pe sine, adică de a-și socializa ființa, fără a-și altera individualitatea sau, mai rar, personalitatea, vom vedea că este aproape de neadmis să ne rezumăm doar la cele citeva sute de texte axate în mod expres pe această temă. Am încercat o aproximare a ei acum cîțiva ani în perimetrul parimiilor românești, verificînd rezultatele și prin intermediul unor culegeri de proverbe ale popoarelor vecine. Încheierea a fost neașteptată, întrucît din vreo 8 000 de proverbe românești cam o zecime încifrau măcar o aluzie indirectă la obligația omului de a construi și a se construi, adică a se delimita, restrînge și smulge dintr-un spațiu imaginar mai mare, dar neluat în posesiune, și a se plasa într-un punct mai înalt, care-i relevă însă și propria mărginire, pe care o poate oarecum înfrînge numai populînd lumea cu semne ale sale, unele cerînd mari sacrificii pentru a dura sub relativă *speciae aeternitas*. Nu alta sau nu cu mult diferită pare a fi situația în domeniul legendelor, al snoavelor (socotind aici și pe cele reliefînd imposibilitatea *întemeierii*), al colindelor, al ghicitorilor, și chiar al basmelor și cîntecelor lirice, unde trimiterile, referirile directe și indirecte, raportările de tot felul la ceea ce s-a construit sau dărîmat, urmează a fi înălțat sau demolat, ori se construiește de către om sînt considerabile.

Evident, aflîndu-ne în domeniul literaturii, al ficțiunii, prin urmare, toate acestea n-au un sens dacă nu le raportăm la o mentalitate, la un chip de a înțelege omul și lumea. De aceea, acel *dincolo* de concretul vieții imediate, la rîndul lui atît de concret și convingător în planul artei și al gîndirii stimulate de ea, se cuvine poate să ne preocupe ceva mai intens în atari investigații. Pe firul lui vom putea coborî în straturi adînci ale istoriei scrise și ipotetice ale devenirii ființei umane pe aceste locuri. Vom vedea poate mai larg ipostazele și treptele

devenirii conștiinței de sine a omului, a puterii sale de a se învinge și a-și simboliza victoriile.

Pentru că dacă din primele momente ale manifestării sale ca ființă socială omul a început prin a construi, e de presupus că el a recurs la felurite practici și ceremonii în legătură cu construcțiile mai ales după ce acestea au depășit sfera necesităților imediate. Iar când s-au impus ca realizări cu totul deosebite, pentru a le întări și forța de a presa asupra conștiinței, s-a ajuns a se sacrifica, în fapt, sau numai simbolic, câte ceva pentru a le spori această forță. Fără a nega posibilitatea zidirii de ființe umane în temeliile unor edificii, dar cu mai puțină preocupare față de producerea indubitabilă a unor asemenea fapte, aş înclina mai mult către a citi în toate acestea un alt înțeles. Anume că mai cu seamă solemnitatea la care *obligă* marile construcții poate implica atari practici sau simularea lor, spre a atrage atenția că e vorba de edificii deosebite. Iar răspîndirea unor asemenea practici și (mai plauzibil) legende a fost ușurată și de împrejurarea că în orice colț al lumii s-au înălțat mari construcții de-a lungul vremurilor, pentru care se vor fi oficiat astfel de ceremonialuri sau căroră le-au fost atribuite ulterior, spre a le spori puterea de iradiere asupra conștiințelor, a impune o anume *atitudine* față de ele, fie acestea și de uz curent. Capodopera trebuia *impusă* și atunci mai ales de soarta ei au fost legate marile sacrificii, omul de rînd *preluînd-o* și pentru un asemenea motiv. Am putea spune, într-o atare perspectivă că, odată cu evoluția gustului, cu relativa elevare a conștiinței estetice a populațiilor, cu industrializarea construcțiilor și cu posibilitățile mai noi de infuzare a valorilor, sfera de acțiune a tuturor acestor datini s-a restrîns pînă la deteriorare și, în multe locuri, pînă la stingere. Societatea poate ajunge astăzi și pe alte căi să înțeleagă că o operă este frumoasă decît prin șoc și pricepe prin alte mijloace ce eforturi presupune realizarea ei, la ce constrîngerii și renunțări îl obligă ea pe artist. Căci numai unde era prezent geniul acestuia se ajungea la sacrificiul limită, meseriașilor obișnuiți fiindu-le rezervate mai ales ceremonii și acte mimetice, ce subzistă epigonic și astăzi. De aceea, cînd avem în

vedere — măcar ca ipoteză de lucru — întreg materialul, putem surprinde mai convingător pragurile devenirii atît a motivului, cît, mai ales, a evoluției gîndirii estetice a oamenilor în traiectoria lor prin timp și, cîteodată, prin spațiu. Tot acest material mai umple apoi, tot ca ipoteză de lucru, spațiile dintre motivele cu care se întretaie, putîndu-ne releva uneori transferul de înțelesuri ce se face de la un motiv la altul, modul în care pot fi ele sudate uneori sau întreînlănțuite, cum e cazul cu cel icaric, suprapus (ca și, uneori, cel prometeic) peste cel ținînd de *homo aedificans*, din cînd în cînd cu cel al oglinzii, întretăindu-se cu cel al fîntîinii, prezent în unele dintre finalurile baladei românești, la rîndul său, în contact cu cel al izvorului vieții etc. Asta ne îngăduie ca, raportîndu-ne în fugă la atîtea momente de levitație din basme, de pildă, să înțelegem că încercarea simbolică a meșterului de a zbura de pe vîrfurile altfel modestei mănăstiri nu mai este chiar fără un suport și o motivare, fie ea oricît de îndepărtată, dar existentă în chiar plasma literaturii care i-a dat naștere. În fond, și prin acest mijloc se subliniază valoarea de unicat a operei, fie ea podul de pe Arta, fie labirintul minoic, mănăstirea de la Argeș, podul peste Dunăre al lui Apolodor, ori clopotul apărător de țară dintr-un basm chinezesc.

Dar, considerarea, pe cît cu puțință, a întregului material folcloric subsumabil motivului *homo aedificans* ne mai poate duce și la anume nuanțări în legătură cu apariția și circulația în cîteva zone ale lumii a unor produse literare populare de excepțională valoare și de, implicit, cutremurătoare dimensiune existențială. Căci, s-ar putea ca circulația oarecum submergentă și relativ osificată doar a credințelor și a urmelor de ritualuri magice în folclorul unor popoare cu un spațiu arhitectonic mai saturat să nu fie chiar întîmplătoare. Tot așa, ar fi posibil ca accentul pe tenebros și senzațional pus în asemenea materiale indirecte în spațiul germanic și nordic în general, nuanțarea umoristică și uneori ironică a lor în spațiu francez și întrucîtva neolatin (cu excepția celui românesc) să furnizeze unele sugestii. Să nu uităm totuși că ne aflăm acolo într-un spațiu social construit solid din străvechime, în care chiar capodoperele, cum e cazul cu

catedralele gotice intrucîtva, au ceva de serie, aproape incompatibil cu climatul unicatului pe care-l cere capodopera literară spre a se grea pe una arhitectonică. În spațiul, să-l numim al ortodoxiei, fie el grecesc, georgian, bulgăresc, albanez, sîrbesc sau românesc, din care pare a fi iradiat în cel maghiar, materialul enorm compatibil cu motivul *homo aedificans*, răspîdit în literaturile populare respective, a sublimat în balade oricînd relevabile, unele fără pereche. De notat că acestea n-au crescut în centrele acestei creștinătăți (cel ierusalimiot, constantinopolitan, kievlean sau moscovit), ci în ariile de întretăiere a căilor de comunicație dintre ele, cei românesc avînd o situație oarecum privilegiată în această privință și poate că de aceea, alături de cel georgian, își centrează balada pe un monument arhitectonic legat de cult. Oricum însă, circulația și înflorirea, și poate urzirea baladei în enclave unde monumentele respective sînt sau se propun conștiinței ca unicate (nu ca singulare), poate fi luată în considerare, ea putînd sugera cîte ceva și din firea respectivilor oameni, refractari la produsul de serie, împătimiti de frumos, pe care au izbutit, din cauza necrezut de zbuciumatei lor istorii, căreia i-au supraviețuit ca prin miracol, destul de rar a-l duce la desăvîrșită intruchipare. Nu e lipsit de interes, în acest context, nici faptul că numai în aceste zone sacrificiul legendar afectează direct și uneori (ca în variantele românești ale baladei) *modifică* destinul meșterului. În rest, cu excepția basmului chinezesc amintit, în care clopotarul își aruncă fata în foc pentru a se încheaga clopotul, și a altor cîteva piese din alte locuri, sacrificiul privește în general alte persoane, de regulă străine și nu o dată în imposibilitate a se sustrage ritualului. Aici însă sacrificiul este maxim, conștient, uneori dînd iluzia certeii liberconsimțiri, simbolizînd parcă ceva din prețul cu care, în condițiile istorice știute, se putea înălța, între atîtea neliniști, un monument reprezentativ.

Poate că de aceea, aici mai mult ca în oricare altă parte, adică în zonele de maximă înflorire a baladei, terenul fiind saturat de etnograficul atestat multiplu de cercetători, se observă o *fugă* de el, o depășire — nu și o negare — a lui către zone apte de un alt fel de con-

cret. Pentru că, luînd în considerare tot ce ar putea implica sintagma *homo aedificans*, intuim, la rezezeală, că în timp ce pe aproape tot globul e prezent un enorm material subsumabil în primul rînd etnografiei și numai de la caz la caz literaturii, în zona carpato-balcanică frecvența lui în perimetrul literaturii crește (fără a diminua depozitul etnografic) pînă la a da capodoperele cunoscute, între ele reliefîndu-se, sper fără *partis-prisuri*, cele românești, care, unele, ajung a închide complet cercul destinului, cu tulburătoarea lui traiectorie. Poate că așa se explică și maxima înflorire a motivului pe terenul literaturii culte românești. Evident, n-am la îndemînă o documentare exhaustivă în privința frecvenței în celelalte literaturi ale lumii. Dar una mai impunătoare decît în cea românească e aproape greu de imaginat, mai ales în acest secol (numai în ultimii vreo 30 de ani, numărul poezilor români care l-a abordat sau atins trece cu mult peste sută).

Să mai notăm constatarea, la îndemîna oricui, că și construcția, prin ea însăși, poate închide, la rîndu-i, felurite simboluri. Unul din ele ar fi acela al măsurii și decenței, al proporțiilor ce se cer respectate, împrejurare în care se poate ajunge la sublim și chiar la o fermecătoare confuzie a elementelor: „Privește apa și nu vei putea să-ți dai seama dacă apa este liniștită sau dacă marmura clocotește“, stă scris cu fală pe *Fîntina leilor* din Alhambra, mai multă artă a arhitecturii și conștiință exprimată a ei fiind greu a evoca. Și dacă grădinile suspendate ale Semiramidei au rezistat timpului, iar turnul Babel s-a prăbușit în legendă înainte de încheierea lui, o explicație ar fi aceea că primele, deși smulse cadrului natural, devenite altă natură, nu ieșeau totuși din anume tipare omenești, în timp ce al doilea, simbolizînd în înălțarea sa temerară spre ceruri frîngerea pre timpurie, cu un salt în gol, a orizonturilor cunoscute, nu putea dăinui — în spațiul legendei cel puțin (în care a generat, totuși, legenda pereche, a prăbușirii peste limitele lor). El rămîne, totuși, întîia „scară la cer“, întîia prefigurare a „zgîrie-norilor“, sugerînd, prin eșec, posibili-

tatea frîngerii în cele din urmă a bieteii noastre terestrimi.

Nu știu dacă lui Voltaire i-a fost gîndul la Sodoma și Gomora cînd spunea că „bătîr est beau, mais detruir est sublime“, dar ea se potrivește de minune cu actul ștergerii de pe fața pămîntului a celor două cetăți, pentru desfrîul la care ar fi ajuns. Parcă nici intrarea subită a Pompeiului sub lavă n-are atîta măreție. Orașul dormea, mărturiile directe sînt prea multe, pe cînd pagina din biblie are o plasticitate și o forță emoțională puțin obișnuite, în simplitatea lor, de unde s-ar putea scoate propoziția, deloc nepotrivită, că uneori arta e mai convingătoare, decît realitatea însăși, după cum perechea ei, aparținînd lui Dostoievski, că nimic nu-i mai fantastic decît realitatea, iarăși se cuvine avută în vedere, chiar și în contextul de față. De pildă, există destul de multe scrieri literare privitoare la cele cîteva labirinturi (cel al lui Amenemes al III-lea din actualul oraș egiptean Havara, cel al lui Minos de la Cnosos etc.). Se pare însă, dacă avem în vedere descrierile specialiștilor, din timpul și mai ales de după darea lor din nou la lumină, și le comparăm cu legendele anterioare, că realitatea e aici învingătoare, de unde înțelesul că nu putem absolutiza într-o direcție sau alta și că lucrurile se cuvin cîntărite de la caz la caz, fără prejudecata priorităților absolute, oricare ar fi unghiurile din care raportăm arta altor domenii sau pe acestea ei, din moment ce în cele din urmă nu avem de-a face decît cu instrumente de lucru, cu etape ale unui proces, totul subsumîndu-se în final unei singure și mari, unice realități. Cel puțin așa s-ar părea deocamdată. Dar să nu ne abatem prea mult și să amintim măcar în treacăt versurile lui Ovidiu din cartea a VIII-a a *Metamorfozelor* închinată labirintului din Creta (trad. Valeria Petrescu, E.S.P.L.A., 1957, p. 135-136): „Minos atunci hotărî, închizînd urîcioasa-i făptură / În drumuri întortocheate a-unui lăcaș fără soare. / Meșter vestit între toți în arta clădirilor, Dedal / Face lucrarea; încurcă tot semnul de călăuzire, / Ochiul înșeală prin taina cărărilor șerpuitoare / ... și Dedal își umple / Număratele căi cu prilejuri de nedumerire; / Înșuși de-abia

mai putu să se-ntoarcă la prag, într-atîta / De-amăgi-toare-i clădirea.“

Dar labirinturile, reale sau legendare, mai relevă, pe lîngă tulburătoarea capacitate a omului de a construi, și idealul său de a concura natura ca atare, edificînd clădiri ce par a mima infinitul însuși. Ele sînt un fel de protectoare ale omului împotriva forțelor oarbe ale firii (minotaurul), simbolizînd, totodată, ai zice, haosul, irationalitatea copleșitoare a acestora, singura forță prin care se mențin împotriva oamenilor care, odată captați înăuntru, sînt făcuți inofensivi și devorați, fără întîrziere. Sîntem din nou în fața multiplicității sensurilor pe care și le poate subsuma un edificiu. De regulă, acesta izolează omul, îl protejează, prin refugiul ce i-l înlesnește în interiorul său, de asediul forțelor malefice ale mediului înconjurător. Iată însă că înălțarea labirintului legendar din Creta inversează cumva raporturile, protejînd omul prin izolarea forțelor nefaste în cuprinsul său și avertizîndu-l că acolo nu-i de intrat. Iar biruitorul minotaurului, viteazul Tezeu, ne pune prin fapta sa în fața uneia dintre cele mai emoționante metafore ale efortului omnesc pentru supraviețuirea lui, ale unei izbînzii fără precedent pe această cale. Chinezii vechi și-au asigurat un spațiu vital înconjurîndu-și țara cu un zid, babilonienii ținteau cerurile construind un turn, helenii, oameni ai naturii dar și arhitecți excepționali, au avut o clipă tentația purificării acesteia, imaginînd un loc de reclusiune elementelor ce le stînjeneau mișcarea liberă în cadrul ei, pentru ca, atunci cînd s-au simțit în stare, să frîngă, distrugîndu-l, încă un cerc al irationalității. Faptul n-a rămas fără urmări mai substanțiale nici în plan literar. Homer vorbea în *Odiseia* de Ariadna, fiica lui Minos, cea care-i încredințase firul lui Tezeu, Apoldor (III, 15) și Hygin (fab. 189) au evocat chipul lui Dedalus, constructorul labirintului, Sofocle și Aristofan i-au închinat cîte o piesă (ambele pierdute), Plutarh l-a introdus în celebra-i galerie pe Tezeu (*Viețile paralele...*, Tezeu 19), Ovidiu evocă labirintul în *Metamorfoze* etc.; în vremile mai noi André Gide l-a reevocat în al său plin de interes *Thésée*, după cum Jules Supervielle a scris o povestire parabolică, *Minotaurul* (versiunea românească în „Secolul

20", nr. 7-8/1970, trad. Dinu Flămînd), oscilînd între mitologie, proza modernă, între ironia blindă („firul Ariadnei se retrase tăcut într-un colț") și relatarea în joacă a unor mari drame (ciuma, tributul acordat minotaurului etc.), vrînd parcă a dovedi și cu acest prilej că nu atît tema contează, cît spiritul ce o animă. Ideea de labirint s-a extins apoi foarte mult, devenind un simbol al întorochierilor de orice fel, inclusiv geometrismul derutant și chiar aberant, Charles Perrault (care împreună cu Claude, fratele său arhitect, a făcut parte dintr-un consiliu al construcțiilor, format în 1664 de Colbert) ajungînd să vorbească despre labirintul aleilor din parcul de la Versailles, cărora le-a închinat și Delille o serie de versuri, iar obscurul Benserade vreo patruzeci de fabule și catrene.

S-ar putea spune, prin urmare, că o construcție sau un grup de construcții poate îngloba cele mai diverse semnificații. Alături de cele amintite s-ar mai putea menționa sensul ei de simbol al familiei, ca reper fundamental al existenței, ca în *Odiseea*, unde Itaca lui Ulise, căminul lui, e ținta finală, centrul gravitațional al epopeii înseși. Tot așa ea poate figura destinul unei familii și al unei epoci istorice și gîndul fuge îndată la John Galsworthy cu ciclul său de romane *Forsyte Saga*, în care casa construită în *Bogătașul* de Philippe Bosiney și destinul ei în celelalte volume, pînă la *De închiriat*, marchează prin atîtea similitudini epoca Angliei victoriene și posteritatea sa. Nu alta e situația în *Buddenbrook* al lui Thomas Mann, unde casa are rolul său relativ limpede și mai ales simbolizează clar anume intenții ale autorului, ca, dealtfel, spre a mai da un exemplu, la Faulkner și la mulți alți scriitori, din toate timpurile și de pe toate meridianele. Tot astfel, casa e idealul stabilității, al unui destin realizat și independent și în *Oamenii și șoarecii* al lui Steinbeck, de pildă, întregul vis al lui Line, suportul actelor sale, centreează în jurul imaginii pe care i-o infuzează George despre viitoarea lor casă. Imaginea e într-atît contaminantă încît imediat ce le este filfiită prin fața ochilor și negrul și paznicul invallid, ba chiar George însuși, care știa că-i vorba de o himeră, se lasă captați de ea fără șovăire, convinși o

clipă de posibilitatea ei. Nu altul e cazul chinuitei Gervaise din *L'Assommoir* a lui Zola care, trăită în mare mizerie morală și locativă, cînd ajunge în fața casei în care stăteau cumnații lui Coupeau, viitoru-i bărbat, el însuși reparator de acoperișuri de case, își face pe loc un ideal din a putea avea o hardughie precum respectiva. Însă realizarea lui, ca a tuturor idealurilor, depășește capacitățile femeii, care rămîne pentru tot restul vieții cu obsesia posedării unei banale case de mahala pariziană, roasă de igrasii și carii.

Infiltrația socialului, a mentalității pe care acesta o generează, e astfel repede deductibilă și un ochi atent ar putea schița fidel evoluția și ierarhiile societății omenești în timp, încercînd a descifra chipul în care arhitectura și arhitectul au reținut atenția literaturii populare și culte a unui popor sau a unui grup de popoare. Ar fi un chip de a gîndi sociologic și comparatist domeniul literaturii, căruia n-ar fi prea greu a-i subscrie.

Casa, în înțelesul ei generic, dar și construcțiile în ansamblu, se constituie astfel ca ipostaze materiale ale spiritualității omenești, în jurul cărora rotesc cele mai diverse simboluri, convergînd aproape toate în a contura un microcosm terestru, nu lipsit de interes și semnificații, de puncte de contact, uneori mimetice, cu macrocosmosul în care se plasează.

E un punct central al duratei noastre pe pămînt, concentrînd ca într-un focar și răsfrîngînd în jur aspectele esențiale ale acesteia. Mentalitatea populară a investit-o cu o ființă a ei, a făcut-o să comunice cu universul, dimensiune pe care evoluția rapidă a societății moderne i-a retezat-o fără cruțare, dar nu și fără anume consecințe. Căci, în definitiv, deși singuratic uneori, deși fără o înfățișare prea impunătoare și fără incontestabilul confort al așezărilor urbane contemporane, casele de tip vechi (cel puțin cele de la noi), integrate organic naturii și vieții în curgerea ei, aveau o deschidere spre lume, o orientare psihologică ce înlătură sau măcar atenuează considerabil ideea de singurătate, de izolare existențială, ori anxietățile și hipertrofierele maladive pe care marile așezări le stimulează într-atît. Iar faptul de a se fi împărtășit de la o ființă o făcea asumabilă conștiinței, în

stare de comunicare cu ea. Se ajunge astfel la situația paradoxală că tocmai marile aglomerații umane, furnicarele gregare, subliniază mai acut ideea de izolare, de incomunicare, noilor așezăminte lipsindu-le acea aripă spre cer, și acea implantare firească în relief și în orizonturile largi, a căror iluzie nu mai poate fi întreținută. Dacă anticii ar fi locuit în labirinturi, Ulise n-ar fi rătăcit atît spre a reveni în Itaca, după cum legenda jidovului rătăcitor și a linei de aur n-ar prea fi fost cu puțință. Și poate că labirintul lui Minos, cu minotaurul antropofag refugiat în el, e și întîia intuiție a consecințelor nefaste pe care civilizația urbană le aduce cu ea. Orașul tentacular al poetului și megalopolisul modern se leagă, dealtfel, prin cîte un fir de această aventuroasă imagine helenică, replică arhitectonică a *Odiseii*, s-ar putea zice, în sensul că precum Ulise rătăcea pe mare, cel ce intra în faimosul palat risca o nu mai puțin spectaculoasă aventură. Tributul plătit minotaurului, pînă la învingerea lui de către Tezeu, e simetric cu cel plătit mării pînă la străbaterea ei victorioasă de către Ulise. Și paralela ar putea fi dusă încă mai departe, spre a evidenția convergența substanțială a culturii helene în ansamblul ei (am putea-o extinde, spre pildă, asupra Olimpului zeiesc, replică imaginară și ideală a vieții obișnuite a vechiului grec, unde am regăsi, altfel adecvate, aceleași mari perechi de simboluri).

Dar labirintul helen e și una dintre primele construcții umane căreia legenda îi atribuie un autor. Pentru că dacă Semiramida e mai curînd fondatoarea palatelor babilonice și a celebrelor grădini, dacă lui Solomon (reprezentat pe o icoană a învierii din 1566, aflată la mănăstirea Putna, în chip de împărat ținînd în mină o hîrtie pe care-i scrisă în românește pilda : „înțelepciun au zidit și casă“) nu i se atribuie alt rol în înălțarea Ierusalimului, întocmai ca faraonilor pentru piramide, lui Alexandru în întemeierea Alexandriei sau legendarilor Romuius și Remus în privința Romei, ori, mai recent, lui Ludovic al XIV-lea, pe care spunea Voltaire că l-au ruinat arhitecții, lui Petru I în legătură cu Petrogradul, improbabilului Bucur pentru București etc., mentalitatea populară n-a putut trece pe lîngă faimoasa izbîndă a capacității cons-

tructive fără a-i atribui un autor. E drept, în mai toate celelalte cazuri e vorba mai ales de așezări întregi, de conglomerate, a căror întemeiere a fost iarăși, pînă în epoca modernă, pusă în seama unei personalități sau întîmplări, reale sau imaginare, din aceeași nevoie de mitologizare, de atribuire, de implicare în actele umane mai însemnate a unei forțe dacă nu sacre, în orice caz în legătură cu divinitatea, ori, cîndva, investită, binecuvîntată de ea sau măcar excepțională față de scara omenească a măsurilor, ceea ce le dădea acestora o justificare inalienabilă, înscriindu-le, totodată, unui ritm al vieții, unui proces de participare la întreg, la totalitate, și ea opera unui arhitect suprem, potrivit tradițiilor cu circulație în mediile meșteșugarilor și constructorilor de case.

Fiind vorba însă de o construcție singulară, precum labirintul, edificarea ei a fost atribuită unui artist genial, întruchipat de legendă în Dedal, care pare a fi singurul arhitect trecut de antichitate în planul literaturii, chiar dacă piesele respective s-au pierdut și n-a rămas decît legenda privitoare la el, simetrică în cîteva puncte cu balada Meșterului Manole, cu cîntecul lui Volund din *Edda* (Wieland în legendele germane ; Weland în *Beowulf*) etc. Dedal e apoi și tipul artistului multilateral, fiind sculptor, arhitect și constructor al aparatului de zbor, prin care se salvează de pedeapsa administrată de Minos pentru faptul de a fi construit vaca simulacru în care a intrat regina Pasiphaë, spre a se împreuna cu taurul excepțional de frumos, ieșit din apele mării la porunca lui Minos, ajutat de Poseidon, și de care aceasta se îndrăgostise, născînd apoi Minotaurul, pentru rătăcirea căruia s-a zidit labirintul și în care Dedal, conducîndu-l, Minos a poruncit zidirea intrării. Evident, se cuvine a nu-l uita, într-un asemenea context, nici pe Amfion, fiul Antiopei și-al lui Zeus, căruia Apollo i-a dăruit celebra liră de aur, la ale cărei sunete pietrele se adunau singure, spune legenda, înălțînd zidurile Tebei, cu atît mai mult cu cît figura lui va fi evocată și în trei versuri ale lui Boileau : „Că pietrele, de lira lui Amfion săltau / Și zidurile Tebei în rînd se înălțau, / Născîndu-se, — armonia produse — acest miracol“ (*Arta poetică*, în românește de Ionel Marinescu, ESPLA, Biblioteca pentru toți, 1957,

p. 81-82). Ai zice astfel că arhitectura e fiica muzicii sau, cum s-a spus ceva mai târziu de către Vitruviu, că e o muzică înghețată, Goethe replicând cu tot atâtea îndreptățire, prin inversarea lucrurilor, că și muzica este o arhitectură curgătoare. Un alt punct de sprijin al acestei metafore e dat de legenda potrivit căreia același Apollo l-ar fi ajutat pe Alcathous, fiul lui Pelops și al Hippodamiei, să reclădească zidurile cetății Megara (era ginerele lui Magareus), distrusă de cretani. Sprijinindu-și lira de o piatră, aceasta a dobândit proprietatea ca, de câte ori era lovită, să scoată sunete muzicale. Evident, măcar parțial, ar fi intrat aici unele dintre tratatele pe care sînt semne că le redactau meșterii pentru ucenicii lor sau, începînd de prin sec. VI î.e.n., pentru a-și glorifica operele, cum a fost scrierea lui Teodor din Samos despre vestitul templu al Herei, pe care îl înălțase. Cam tot pe atunci ar fi scris, „pro domo“, despre templul Artemisei din Efes, arhitectii Kersifrone și Metagene, încît ce avem astăzi sub ochi e în mod cert un „fragment al fragmentelor“, numai parțial concludent pentru a marca pasul de la literatura născută în jurul credințelor, riturilor și superstițiilor populare legate de construcții la cea avînd în chip expres în centrul său destinul unui arhitect și pentru care, s-a văzut, prea multe sugestii nu oferă sondarea stratului antichității. Am fi putut avea altfel, la îndemînă, un cadru mai larg spre a urmări coexistența celor două moduri literare, transfuziile ce și le operează, paralelisme și încrucișările dintre ele. Iar ca un fapt particular, literatura română, în care tema constructorului e probabil cea mai bogată, în raport cu cele europene (fecundată în mare de balada Meșterului Manole), și-ar fi găsit un punct de comparare poate mai temeinic, deși cumva anterior, ca desfășurare. De asemenea, nu-i greu a presupune că în privința literaturii populare fragmentul e încă mai firav, încît noi reconstituim o mentalitate sprijinind-o întrucîtva pe piloni mult prea fragili spre a o susține. Oricum, din ce a rămas n-am putea deduce că antichitatea ar fi fost preocupată deosebit de intens, în plan literar, se înțelege, de constructor și de destinul său, deși notele esențiale i le-a punctat, pro-

punîndu-ne totodată și cîteva tipuri ale sale (Daedal, Tezeu, Amfion etc.).

Nu numai literatura antichității (în primul rînd cea greco-latină, dar și antichitatea mondială în general) pare a fi fost puțin preocupată în acest sens. Literatura Europei medievale, a Renașterii, în general cea de pînă în secolul nostru, n-a acordat o atenție deosebită arhitectului și vieții sale, cu toate că ne aflăm sau ne-am aflat pînă de curînd poate pe unul din cele mai „construite“ continente. Nici în secolul nostru exemplele de opere literare axate pe asemenea destine nu-s prea multe, deși cîteva ni le propun cu certă pregnanță, obligîndu-ne la o orientare *calitativă* în acest sens, singura decisivă însă, nu și singura considerabilă. Explicații ale acestei stări de lucruri se pot găsi mai multe, ca pentru orice fenomen.

Una ar putea fi aceea că, spre deosebire de alte domenii ale artei — ai căror reprezentanți n-au excelat nici ei prin atenție masivă din partea scriitorilor, ca eroii ai operelor lor — arhitectura, aflată în raporturi mai evidente cu tehnica, cu meșteșugurile în general, nu reliefează prea clar și direct, decît târziu, destinul aparte al personalităților care o ilustrează. Amprenta originalității, a gândirii proprii unui autor de operă arhitectonică, e ceva mai dificil de reconstituit, de pus în valoare și de urmărit în datele evoluției sale. Nu trebuie neglijat nici faptul că foarte multă vreme autorii de clădiri, fie ele particulare ori publice, cu felurite destinații, erau constituiți în bresle de meșteșugari ce-și transmiteau îndemînările din tată-n fiu, prin uceniciri pe lîngă cei mai înzestrați, întocmai ca în oricare meserii. E drept, și scriitorii, artiștii plastici sau slujitorii Thaliei au fost o vreme organizați, în vechea Europă, după aceleași norme. Însă perioada a fost scurtă și fără urmări prea însemnate. Dar breasla cea mai solid constituită, cea mai durabilă în timp și răspîndită în spațiu a fost cea a constructorilor de case. Începuturile ei coboară pînă către epoca antică și vin spre noi pînă în plină perioadă modernă. Toate acestea s-au revărsat în literatura

populară, constituind o bine conturată șuviță a ei, studiată în timp, între alții, de Sébillot, Saintyves, Sartori, Van Gennep, Krauss, Arnaudov, Cochiara, Megas, Jirmunski, D. Caracostea, Mircea Eliade, I. Taloș, Gh. Ciompec și alții care s-au mai preocupat de balada Meșterului Manole, mai recent un colectiv constituit din Ovidiu Papadima, I. C. Chițimia și subsemnatul, investigând, la indicația lui G. Călinescu, folclorul meșteșugăresc din spațiul german, slav și francez, lucrări în care se găsesc destule elemente privitoare la literatura legată de mediile constructorilor de case (cf. *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, nr. 1-2/1963). Primul a mai dat o lucrare axată încă mai la obiect pe problemele în cauză (vezi *Revista de folclor* nr. 3-4/1962), încît reluarea lor aici nu-și prea are rostul.

Confreriile constructorilor de case erau mai propice nașterii și vehiculării superstițiilor și literaturii țîșnite din ele, decît relevării unor individualități creatoare depășindu-le cadrul și impunîndu-se conștiinței vreunui scriitor prin dramatismul existenței lor. Încît, în interiorul lor, ele erau satisfăcute — literar — prin vehicularea versurilor și poveștilor ce le aduceau la un prototip și care se puteau repeta generații în șir fără a se învechi cu totul (cu atît mai mult cu cît cadrul organizatoric real al vieții lor era destul de conservator), iar dinafară, nerelevîndu-se individualități, interesul pentru viața acestora a rămas multă vreme oarecum minor. Dar și aici nu neapărat cantitatea e cea mai relevantă. Pentru că există, dacă e să ne rotim pe niște arcuiri concentrice foarte cuprinzătoare, în toate credințele, religiile și mitologiile de care avem cunoștință un constructor al lumii, al universului; îi urmează unul prototipistic în plan social-uman (Dedal, Solomon, Amfion, Tezeu, finicul Ilmarinen, meșterul Manole etc.), după care se produce o mare diversificare, fiecare construcție mai importantă sau așezare omenească avînd, aproape fără excepție, povestea (deci literatura) sa. De regulă, ultimul segment al acestei linii corespunde mai accentuat medievalității, existenței confreriilor și înfloririi superstițiilor cu circulație în preajma lor. Pornind de la aceste împrejurări, literaturile europene vor aborda, în durata lor,

atît chipul constructorului prototipistic, cît și al arhitectului, acesta pus uneori în legătură cu al primului, cînd nu-i cumva chiar acela adus în planul artei literare și ipostaziat ca arhitect modern. Aceasta în general.

În faza modernă se observă însă, în mare, două direcții. Una, încercînd a întruchipa constructorul ca prototip, ca simbol al creatorului și tratînd cu mijloace mai noi și într-o viziune contemporană o lume medievală sau mai veche (cazul motivului Meșterul Manole în literatura română cultă, al lui *Thesée* al lui Gide, strict parțial etc.), iar alta avînd ca erou arhitectul de astăzi, cu problemele lui, ades fără nici o aluzie la prototipul său din vechime. Istoric-literar, apariția arhitectului semnifică în genere dispariția celui alt, iar încercările unor scriitori moderni de a-l readuce în planul actualității pot fi văzute și ca o încercare de a atrage, măcar indirect, atenția asupra unei unități de spirit pe care epoca nouă a desfăcut-o, cînd nu-i vorba pur și simplu de un pretext pentru a trata drama artistului și a creației sale. Cu apariția arhitectului modern dispăre (sau, mai curînd, se răsucește altfel, uneori chiar se pervertește) și ideea sacrificiului, atît de strîns legată în mentalitatea populară și într-o parte a literaturii lumii de *homo aedificans*. Se desparte totodată sau, în orice caz, se diferențiază mai pregnant eticul de estetic, care se aflau în stare de fuziune în creațiile literare mai vechi și vor continua să se confunde în cele populare ce vor mai răsări (ici, colo) de acum înainte. Se intră în faza pragmatică a construcției, printre interstițiile căreia se zăresc însă, uneori, șuvițe, amintind prin cîte un amănunt frînturi din vechea imagine și ținută a constructorului, a lumii sale. Intrăm mai convingător în istorie care, cum se știe, roade încet mitul și mentalitatea populară, pînă la stingerea lor.

Pe urmă, literatura, mai ales de la romantism încoace, și-a direcționat interesul asupra operelor de arhitectură văzute ca mediu al vieții sociale, cadru al ei, alunecînd oarecum pe deasupra autorilor. Ilustrativă în acest sens e opera lui Balzac, a lui Dickens, Tolstoi, Filimon etc. Destinul creatorului de operă arhitectonică a fost astfel estompat sau chiar anihilat de opera însăși, mai exact de destinația acesteia, de utilitatea ei și de (literar vorbind)

modul de comportare al celor ce o utilizau. Însă prezența arhitectului, a constructorului e semnalabilă în destule scrieri și momente ale literaturilor europene, pentru a marca, dacă nu chiar treptele unei evoluții a atenției scriitorilor față de asemenea destine, cel puțin închegarea unei atmosfere din plasma căreia au țîșnit în timp cîteva opere oricînd relevabile.

Astfel, spre pildă, utopiile, în tentația lor de a propune o societate ideală (Campanella, Morus, Fourier etc.), n-au neglijat cu totul nici cadrul arhitectural sau mai curînd urbanistic în care aceasta avea a-și desfășura existența. Tot astfel, robinsonadele nu sînt nici ele cu totul străine de acest cadru, mai fiecare dintre eroii lor construindu-și sau amenajîndu-și cîte o locuință. De asemenea, literatura științifico-fantastică e brăzdată din loc în loc de astfel de probleme, citabile fiind aici măcar *Casa misterioasă* a lui Edgar Wallace cu construcția ei fabuloasă, ori *Insula cu elice* a lui Jules Verne, în care ne întîmpină acel ciudat oraș al miliardarilor. Tot din opera lui Jules Verne e de amintit cartea *Cele cinci sute de milioane ale Begumei*, sumă din care, atît doctorul Schultze cît și perechea lui, Sarasin, construiesc cîte un oraș. Funcțiile acestor edificii sau conglomerate urbanistice sînt, cum e și de prevăzut, altele decît cele pe care le urmărim aici, însă la închegarea unui anume climat e posibil ca și ele să fi contribuit.

Venind vremea cînd, cum ironiza La Fontaine, „Tout bourgeois veut bâtir comme les grands seigneurs“, constructorul va ieși din conul de umbră al literaturii, începînd să circule prin ea. Iată o imagine satirică a arhitectului, alcătuită de Boileau la adresa lui Claude Perrault (fratele lui Charles) care, din medic academician, devenise arhitect, în care calitate ar fi produs colonada Luvrului, fiind, totodată, inițiatorul clasicismului în arhitectură și, deci, s-ar zice, posibil comiliton al lui Boileau, care nu-l iartă, cum vom vedea, din următorul citat, actual în atîtea privințe :

„Pe timpuri în Florența trăia un mare vraci
Flecar, deprins cu cartea, dar ucigaș dibaci.
El singur provocase cumplită întristare :

Orfanu-și plînge tatăl, colo, în gura mare ;
Un frate-aici pe altul înveninat își plînge ;
Mulți mor bînd ceai de ierburi sau cînd le lasă sînge.
Sub mîna-i guturaiul se schimbă-n pleurezie,
Migrena cea mai simplă devine frenezie.
El părăsește-orașul, de toți disprețuit,
Dintre amici în viață doar unu-a mai găsit.
Acesta, abate, mort după-arhitectură,
Îl găzdui-n palatu-i, frumos peste măsură.
Deodată însă vraciul, născut a fi zidar,
De-abia intrat în casă, vorbește ca Mansard :
Salonul îi displace, cămara-i prea departe ;
Intrarea-ntunecoasă o pune-n altă parte ;
Apoi arată scara cum trebuie-așezată.
Amicul său pricepe, pe meșter cheamă-ndată.
Acela-l înțelege și schimbă tot ce-i spune.
Se petrecu atuncea cu dînsul o minune,
Că ucigașul medic, fugînd de medicină
Cu rigla și echerul acuma va să vină,
Pe Galien îl lasă cu studiul lui suspect,
Din medic prost ajunge ilustru arhitect.
Exemplul lui ne fie principiu excelent :
Să fii zidar mai bine, de ai cumva talent,
Ori lucrător de seamă, maestru în mistrie,
Decît să fii pe lume cîrpaci în poezie.“

Platon, și după el Cicero, plasaseră arhitectura, printre îndeletnicirile cele mai importante, pe aceeași treaptă cu filozofia și medicina, dar în cazul exemplului lui Boileau medicul nu poate coexista cu arhitectul. Însă asemenea imagini sînt puține în perimetrul literar consultat. De regulă, arhitecții, constructorii în genere, sînt priviți cu seriozitate de scriitori, opera lor impunîndu-le, probabil, prin acel palpabil al existenței sale cu destinații multiple, între care utilul și frumosul nu se exclud, deși după o vorbă a lui Théophile Gautier (care în prefața la *Mademoiselle de Maupin* lua în rîs goticul romantic) : „Nu-i cu adevărat frumos decît ceea ce nu servește la nimic ; tot ce-i util e urît“.

Baudelaire (care mărturisea că „J'ai souvent habité sous de vastes portiques“, și-și glorifica muza drept „o

muse de mon coeur, amante des palais“, imaginînd frumuseţea „comme un rêve de pierre“), vedea natura însăşi ca un templu : „La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles“ (*Correspondance*). Înaintea lui, Virgiliu pomenise de împărăţia fără viaţă din deşartele lăcaşuri ale lui Dis („domos Ditis vacuas et inania regna“), iar La Fontaine avea să vorbească, citîndu-l pe englezul Pope, despre „l'eternel architecte“, după cum un alt englez, Robert Browning, va compara divinitatea cu un meşter olar ce frămîntă lutul din care zămisleşte fiinţa umană, artistul fiind şi el un olar ce aspiră la opera perfectă (poemul *Rubbi Ben Ezra*). De aici pînă la poemul amplu al cehului Otokar Brézina *Constructorii templului* (1899), nu-i decît un pas.

Imagini ale constructorului sînt apoi de semnalat în romanele scrise de George Sand (*Le compagnon du tour de France*; *Meşterul Pierre Huguenin*; *Les maîtres mosaïstes*, tradus în româneşte încă pe la 1873), într-o dramă în trei acte a lui Alexandre Dumas, *Le Marbrier*, într-o operă comică în trei acte a lui Auber, *Le Maçon*, libretul fiind scris de Scribe şi Germain Delavigne, în *Bonne volonté* a lui Jules Romains, iar în spaţiu german în cartea lui Otto Ludwig *Zwischen Himmel und Erde*, în *Der Weise Schimmel* al lui Th. Storm şi vor mai fi fiind şi altele. Contemporan cu Ludwig e italianul Francesco Guerazzi care, în romanul istoric *Asediul Florenţei*, ni-l înfăţişează pe Michelangelo în ipostaza de apărător al Florenţei împotriva asalturilor franceze. Spre a le bara intrarea în oraşul republică, marele artist construieşte un zid de apărare, însă în cele din urmă asediaţii nu pot rezista. Aici, în Cinquecento, se înalţă ziduri spre apărare, un secol mai tîrziu olandezii vor rupe digurile ce-i protejau împotriva mării spre a scăpa de duşmani, Boileau întrebîndu-se cine se va învrednici să cînte „pe Batavul pierdut în vijelie / Ce însuşi se înecă să scape de urgenţă“ (*op. cit.*, p. 84-85).

În spaţiu rusesc se cuvine amintit, în orice caz, Puşkin, al cărui *Călăreţ de aramă* poate fi apropiat de motivul

jertfei zidirii, Lev Tolstoi cu al său bătrîn conte Bolkonski ce-şi trece vremea în atelierul de tîmplărie, munca manuală fiind pentru el, ca şi pentru alţi eroi ai marelui scriitor, una din raţiunile de a fi, Cernişevski, a cărui Ana Pavlovna din *Ce-i de făcut?* se hazardează în construirea de mici cooperative de lucru şi are viziuni asupra arhitecturii viitoare. În *Un rege Lear al stepei* al lui Turgheniev eroul îşi concepe singur o casă originală. Lăsînd-o însă, din viaţă, moştenire fiicelor sale, reeditează drama regelui Lear, acestea alungîndu-l după ce le-a transmis averea. Atunci, într-un acces de furie disperată, se urcă pe acoperiş şi începe s-o dărîme, precum altădată Samson coloanele templului închinat de filistieni zeului-peşte Dagon, îngropîndu-se el însuşi sub ruine. Gorki, în piesa antidostoievskiană *Bătrînul* (una din cele mai interesante ale sale), pune un constructor fugit de la ocnă să edifice, găsindu-şi astfel fericirea şi raţiunea de a fi, însă un fost tovarăş de suferinţă, care-l reîntîlneşte, îi contestă acest drept, fericirea nefiind, deşi individuală, intangibilă, întangibilă la viaţa socială etc. După revoluţie tema va cunoaşte o mare diversificare, dar aici vom reţine numai anume aspecte ale ei, pentru a marca doar marea diversitate a direcţiilor pe care s-a angajat în timp literatura gravitînd în jurul său.

Dar opera arhitectului apare în cîteva scrieri, cum am menţionat, şi ca personaj literar propriu-zis, nu numai simbol, ca în unele cărţi amintite mai înainte. Între acestea, *Notre-Dame de Paris* a lui Victor Hugo se situează poate chiar pe primul loc. Pentru că dincolo de intriga spectaculoasă a romanului, dincolo de lumea medievală, mai mult imaginată de Hugo decît corespunzînd unei realităţi, faimoasa catedrală pariziană devine, sub pana părintelui consacrat al romantismului, eroul principal al romanului, paginile evocînd marea construcţie, cu vitraliile, turnurile şi clopotele ei, dau romanului adevărata lui vigoare şi indicibilul său farmec. Nu degeaba zisese Lamartine că „arhitectii catedralelor gotice au fost barbari sublimi“.

Ca participantă directă la acţiune sau ca un determinant al ei şi al destinului celor ce vin în contact cu ea, casa, ca habitat, e prezentată în mult mai multe

scrieri. Să ne amintim de „casa melancolină a lui Usher“ din *Căderea casei lui Usher* a lui Edgar Allan Poe care, prin pereții înfiorați de frig, prin „ferestrele ca niște ochi fără expresie“, produce asupra povestitorului acea „ne-maipomenită prăbușire a sufletului“, ca un argument al faptului că mediul material, în speță, locuința, influențează, uneori chiar condiționează, existența omului. Spre deosebire de René al lui Chateaubriand, pentru care „tot ce e finit nu are nici o valoare“, el simțindu-se, în setea lui de absolut, „singur, singur pe pământ“, Roderick Usher (ca și alte personaje poești, precum cele din *Motanul negru*, poemul *Palatul cu năluci*) este determinat în melancoliile și frica lui de influența pe care „anumite particularități în forma și în materialul acestei case au exercitat-o asupra sa“, determinând apariția în literatură a unui „nou tip de erou romantic, bolnavul de spaimă“ (Al. Philippide, *Scriitorul și arta lui*, EPL, 1968, p. 297). Antecedentele acestui tip trebuie căutate în „the gothic romance“ al secolului XVIII englezesc, în *Castelul din Otranto* al lui Horace Walpole (1717—1797), în romanele scrise de Ann Radcliffe (1764—1823 ; dintre care *Misterele din Udolpho*, scris în 1794, are oarecari tangențe la cercetarea noastră, castelul de acolo apărând ca o ființă vie), Matthew Gregory Lewis, Charles-Robert Maturin (1780—1824) și alții, ultimul avînd certe influențe asupra lui Hugo și Balzac, care în *Melmoth réconciliée* încearcă chiar o continuare a lui *Melmoth rătăcitorul* al lui Maturin. O reacție împotriva casei (ca loc al corupției morale, e drept) avusese la începutul medievalității patriarhul Constantinopolului Ioan Gură-de-Aur (aprox. 344—407 care avertiza : „cînd vezi clădiri strălucitoare și cînd priveștieta porticelor e gata să te ducă în ispită, atunci uită-te repede la bolta cerească și la cîmpiile întinse pe care pasc turme, pe marginea apelor“. Dar chestiunea e oarecum laterală celor avute în vedere aici, iar abordarea ei ne-ar duce prea departe, pînă la atît de marcata opoziție sat-oraș a semănătoriştilor noștri, care ar fi fost încîntați a afla în marele teolog un precursor. Sîntem astfel la polul opus a ceea ce vor afirma răsPICat expresioniștii germani în manifestele lor : „Căci forțele animatoare ale naturii sînt totodată cel mai cumplit dușman

al omului (...). Spiritul uman recunoaște că activitatea lui trebuie să fie antinaturalistică!“ Sentimentul artistului e lăsat acum „să năvălească în ea cu atîta putere, încît o desființează“. „Orașul de piatră nu mai este simbolul urîteniei și al neomeniei“, ci contrariul naturii date de-a gata, „ceea ce omul a creat, operă a minilor noastre“ (apud Al. Philippide, *op. cit.*, p. 145-146). Teoria, reacție împotriva naturalismului, e dintr-o familie cu afirmația lui Ovidiu că natura imită arta („simulaverat artem ingenio nature suo“), reluată și afirmată răsPICat la sfîrșitul secolului trecut de Oscar Wilde : „viața imită arta mai mult decît imită arta viața. Urmează de aici că natura exterioară imită, de asemenea, arta“.

Cu Rilke (și într-o măsură cu Valery ; vezi *Cantique des colonnes*, spre exemplu) simbolistica templelor, a construcțiilor în genere ia o nouă înfățișare. Dintr-un reper al existenței în concret, dintr-o încercare de acomodare în univers și de construire în concordanță cu datele acestuia, ele devin metafore ale cunoașterii, marcînd trepte ale ei. În *Ceaslovul* lui Rilke dăm peste versuri precum următoarele, încercare de plasticizare a procesului cunoașterii :

Te clădim cu mîini tremurătoare
și-așezăm atom peste-atom.
Dar cine poate să te sfîrșească oare,
O, dom ?
.
Meșteșugari sîntem : ucenici, calfe, maiștri
și te clădim o naos înalt (...).
Ne urcăm pe schelele ce se clatină,
în mîini ciocanul ne atîrnă greu (...).
De atîtea ciocane văzduhul vuieste
și pînă-n munți răsună bufnituri.

(traducere de Al. Philippide).

Lumea, universul se mută astfel, inclusiv cel construit, în interior și „acolo unde era o casă durabilă se arată o figură imaginată“ de „parc-ar mai sta și-acum în creier“, zice poetul, spiritul timpului înfățișîndu-i-se „fără

figură". Acesta nici „temple nu mai cunoaște. Pe-acestea, risipă / a inimii, le stringem tainic în noi. / Și-acolo unde mai este / vreunul, cândva adorat, slujit în genunchi, / el se înalță, așa cum este, în nevăzut de pe-acum". Nu ne rămîne decît efortul „de-a-l construi înăuntru, cu stîlpi și statui, mai înalt".

Între o asemenea imagine a lumii interiorizată, și cea a unor constructori de tipul lui Ilmarinen din *Kalevala*, care confecționa capacul cerului, încercase a făuri soarele și luna furată de dușmanii neamului său și meșteșugise acea moară fermecată, Sampo (ca un alt simbol al abundenței), se interpun straturi dense de civilizație și de construcție, considerînd fiecare aspecte ale diverselor ipostaze ale mentalității umane, ale gîndirii noastre asupra universului, asupra destinului omului în cadrul acestuia.

Dar acestea sînt numai cîteva dintre ipostazele în care s-a fixat destinul constructorului și al operei sale în literatura Europei moderne. Altele sînt de menționat numaidecît. De exemplu, oricine a parcurs romanul lui Marcel Proust *În căutarea timpului pierdut*, n-a putut să nu fie fermecat de pasajele închinat de acesta catedralelor gotice, în ale căror taine a fost inițiat, cum singur o mărturisește, între alții, de un român, prințul Bibescu.

La englezi e de citat cazul lui Thomas Hardy, care, fiu de arhitect, el însuși ucenic în arhitectură, deși n-a dat personaje din acest domeniu, a manifestat același interes pentru problemele lui, scriind vibrante pagini despre arhitectura medievală, mai ales cea de cult, în cărți precum *Tess din D'Urbervilles*, *Jude cel neștiut*, *Departee de mulțimea zgomotoasă*, *Întoarcerea pe meleagurile natale* etc. Dealtfel, odată cu înflorirea în literaturile europene a simbolismului și a altor orientări moderne apropiate lui, scrierile evocînd constructorii și felurile construcții (îndeosebi urbane) se vor înmulți. De la megalopolisul lui Apollinaire la *Orașul* lui Briusov, care conține în sine germenul autodistrugerii, de la poemele lui Verlaine (*Les villes tentaculaires*) și Laforgue, pînă la orașul mic „fără case cu arcade" al lui Mace-donski, ori la cel văzut animist, ca un Moloh, al lui Mihail

Săulescu, de la imaginile din Maeterlinck, Rodenbach, Verhaeren ori Samain etc. se simte un flux al citadinizării, al atenției față de peisajul urban și elementele lui componente care, chiar dacă nu va produce opere deosebite pe latura urmărită aici, va contribui la densificarea atmosferei, la menținerea oarecum expresă sub ochii scriitorilor a acestei lumi.

Faptul că, deși ne aflăm într-unul dintre momentele literare europene cel mai intens preocupate de viața urbei, de privilegiile și stările ei etc., nu s-au produs totuși scrieri excepționale, centrate pe soarta constructorului sau a operei sale, ar putea fi explicat, în parte, prin împrejurarea că mai toți acești scriitori aveau în vedere îndeosebi orașul și mai puțin edificiile și edificatorii săi. Pe urmă, fascinați de aspectul social al urbei, de mentalitatea ei (văzută cam nediferențiat), ei n-au surprins decît accidental date ale chestiunii în discuție. Încît, prezent difuz și incidental, arhitectul, constructorul și opera lor nu dobîndesc la această vîrstă a literaturii valențe deosebite. Dar experiența simbolistilor și a celorlalți moderniști (pînă la Prévert și alții mai recentî) nu va rămîne fără urmări, chiar dacă nevizibile în chip direct.

Kafka va conferi produselor arhitectonice noi valori, făcînd din castelul ce dă titlul uneia din scrierile sale un personaj cu o forță și configurație asemănătoare celor din basmele terifiante, care domină peisagistic dar și în chip concret satul ce-i stă, aș risca expresia, sub ochi, în vale. Helenii imaginaseră labirinturi (înaptea lor situîndu-se, evident, vechii egipteni) pentru relegarea forțelor monstruoase ale naturii, care altfel le era prietenă, în lumea modernă, prin Kafka, arhitectura însăși devine agresivă, pierzîndu-și menirea de loc protector al omului — fie prin adăpostirea lui de forțele nefaste, fie prin izolarea acestora înăuntrul construcțiilor, ceea ce poate sugera o direcție de evoluție a spiritului european. Să reamintim, tot la Kafka, povestirea *Un mesaj imperial*, unde ne întîmpină un inextricabil labirint, pentru străbaterea căruia mesagerului îi lipsesc forțele cuvenite: „Și mereu e silit să-și facă loc prin apartamentele palatului central; niciodată nu le va învinge, și chiar dacă

trece peste acele obstacole, n-ar fi cu mult mai departe; la coborîtul scărilor încă ar trebui să se bată; și dacă ar ajunge pînă jos, tot n-ar fi cu mult mai departe; ar trebui să străbată curțile, și după curți, al doilea palat care le înconjoară, și iarăși scări și curți, și iarăși palat, și așa mai departe, vreme de secole și secole" (*Secolul 20*, 5/1964, p. 98). Iată, așadar, arhitectura întoarsă împotriva celui ce a creat-o, devenit acum prizonier etern al ei.

Atmosfera e oarecum apropiată cu cea din prima parte a romanului lui Aldo Palazzeschi, *Allegoria di novembre*, în care ambianța vetustă a vilei Bemualda, coincide pînă la participare cu eroziunea treptată a sufletului ciudatului prinț Valentino Core. Eugène Ionesco pune și el, dintr-alt unghi, cam aceeași chestiune în *Regele moare*, unde Béranger I moare împreună cu palatul său, ale cărui ziduri crapă pe măsura devitalizării sale, sălile umplîndu-i-se în același timp de mucuri de țigări, de pînze de păianjeni și alte necurătenii, într-o proporție inversă cu eforturile de a-l menține curat. Situația amintește de *Parsifal* al lui Wagner, în care Amfortas moare la fel deodată cu regatul său, cu castelul care se ruinează văzînd cu ochii. (O trimitere laterală la ciclul cavalerilor mesei rotunde porniți în căutarea legendarului Graal nu-i nici ea cu totul de prisos în urmărirea arborescențelor acestui motiv în timp și spațiu).

Mai apropiată de literatura lui Kafka e situația din *Casa della stupidità* a lui Alberto Savinio, unde un telamon, dezgustat de stupiditatea invincibilă a locatarilor, se decide a-și părăsi locul, provocînd prăbușirea zidurilor pe care le susținea și răzbunîndu-se astfel ca o adevărată vietate împotriva oamenilor.

O îndreptățită paralelă s-a făcut (vezi Șerban Stati, *Amiaza fantastică*, ELU, 1968, p. 168) între *În fața legii* a lui Kafka, unde ne întîmpină mereu o poartă zăvorîtă, și *Zidurile orașului Anagoor* a lui Dino Buzzati, ziduri impenetrabile, menținute într-un neîntrerupt asediu de feluriți pelerini fascinați de vagile semne de viață ce le dă interiorul acestei misterioase urbe, amintind întrucîtva rîvnita Mecca sau orașul sfînt al creștinătății, construit cu atîta rîvnă de oamenii lui Hiram: „Regele

Solomon cheamă din Tir pe Hiram care se pricepea și în lucrarea bronzurilor. Hiram era plin de minte, înțelepciune și știință. El veni pe lîngă Solomon și-i făcu toate lucrările", citim în *Cartea regilor* I, 13-14.

Ajunși oarecum în preajma mentalității și imageriei populare, în atîtea puncte tangentă, dealtfel, cu literatura modernă și chiar modernissimă, să ne oprim o clipă asupra înțelesurilor pe care le încifrează gestul sacrificiului făptuit pentru înălțarea unei construcții, mai ales că în scrierile ce au în centru un arhitect (dintre cele pe care le-am putut consulta) se strevăd unele contingente, în sensul că mai toate leagă destinul acestuia de o jertfă, o pierdere, o neîmplinire în vreun plan oarecare al existenței lui. S-ar putea ca pe lîngă nevoia de însuflețire pe care o simțea necesară arhetipul arhitectului de astăzi pentru construcțiile sale, pe lîngă transferul de viață pe care-l producea prin jertfă sau prin simularea ei, acesta să fi avut imaginea unei dualități a lumii, a unei dirijări a ei de către forțe grupate în benefice și malefice, care-și cereau, deopotrivă, semnul de recunoaștere și recunoștință. Dar s-ar mai putea adăuga ceva, pornind de la o constatare imediată. Anume că, prin forța lucrurilor, în timpul înălțării unui edificiu, un meșter mare, un arhitect, un constructor pasionat de munca lui, își restrînge relațiile cu lumea imediată, cu societatea, cu familia și chiar cu cei din apropiere, sacrificînd astfel din el și din alții, interiorizîndu-se (uneori excesiv). Încît firele pe care le unește gestul jertfei răspîndite în mentalitatea populară sînt relativ multe, ele făcînd legături, neașteptate uneori, între planul vieții imediate și cel al simbolurilor. Dintre acestea, în literatura cultă modernă unul e mai lesne de urmărit. Este vorba de faptul infuzării în destinul constructorului a unor întîmplări ce-l vor duce la serioase neîmpliniri în planurile celelalte ale vieții sale, la a cărei temelie, ca profesiune, stă adesea, foarte general vorbind, un sacrificiu, o jertfă, nu neapărat ritualizată, nu neapărat conștientă, ținînd de vechile obiceiuri ale constructorilor, ci mai adesea de relațiile lumii moderne. Dar să ne oprim asupra cîtorva din aceste cărți.

Dacă trecem peste piesa *Meșterul Manole*, dramă legendară în patru acte și un prolog (1960) de Ioan Pănescu și peste un poem epic al bulgarului Pencio Slaveikov, care nu-i decît o palidă prelucrare în versuri a unei versiuni bulgărești a baladelor pe tema Meșterului Manole (meritul pionieratului revenind aici iarăși românilor, prin proiectul de „tragedie“ sau „operă“ din 1937 al lui Ciocîrdia, intitulat *Manole arhitect român*, urmat de consemnarea, prelucrată, a motivului întîlnit în circulație românească de către rusul E. P. Kovalevski în 1845 și de poezia lui Cezar Bolliac din 1847, intitulată *Meșterul Manole*), înția lucrare solid configurată pe destinul unui edificator pare a fi în literatura europeană, după prefîgurările amintite, *Constructorul Solness* al lui Ibsen.

Pentru fidelitate istoric-literară ar fi de menționat, totuși, încă, romanul, complet uitat astăzi, *Le Maçon*, al lui Michel Masson și Raymond Bruker, apărut, în patru volume, în 1829. Un zidar, Gauthier, cade în pierzanie prin lene, vicii și relații dubioase. Într-o iarnă, la execuția unui prieten, strigă din public un adio aceluia. Îl aude soția, pe care o părăsise și care era și ea amestecată printre spectatori. Aceasta, la rîndu-i, scoate un strigăt „teribil, ridicînd ochii spre Gauthier“. El o vede strîngînd convulsiv cei doi copii, căzînd pe spate pe ieșitura unui arc al podului pe care sta, de unde alunecă pe gheața riului, care, rupîndu-se, o înghit iremediabil apele „ce-și continuă curgerea“. Zidarul rămîne singur și nemîngîiat, cu disperările și remușcările sale, victimă a slăbiciunii și viciilor contractate. Întîmplarea ar putea fi interpretată, de n-ar fi abuziv, ca o răzbunare a meseriei pe care și-a ales-o și pe care a trădat-o. Oricum, se confirmă și prin acest prăfuit roman, alături de mai toate celelalte scrieri pe aceeași temă, faptul că aproape nu există constructor a cărui viață să nu fie însemnată de o moarte sau de o altă întîmplare decisivă. Dedal însuși, spune legenda, ar fi ajuns în Creta, unde a zidit labirintul, fiind exilat de atenieni pentru vina de a-și fi ucis nepotul, Perdiz, care excela în arta sa. Astfel opera sa se înalță între două morți, cea amintită și cea a lui Icar, de după, în momentul fugii.

Tot din consecvență față de adevărul istoric să mai amintim evocarea dramatică în patru acte a lui V. A. Urechia, *Curtea lui Neagoe Basarab* (1878) și nuvela lui N. D. Popescu, *Meșterul Manole sau fundarea monastirii Curții de Argeș* (ediția a II-a, Buc. 1882), în care un june sculptor sevillan, Manuel Gondales, după ce deprinde meseria pe lîngă „faimosul Benvenuto Cellini“, care, la rîndu-i, fusese, în imaginația bogată a autorului, ucenic al lui „Leonardo del Vinci“, fuge din Spania din pricina inchiziției teroriste. Ajunge, ca și eroul lui Pănescu și mai tîrziu al lui Victor Eftimiu, la Constantinopol, „produce sculpturile ce decorează Sfînta Sofia“ și trece în Țara Românească. Aici, ca în cunoscuta baladă, începe zidirea mănăstirii de la Argeș, zidurile nu se țin, se hotărăște jertfirea primei soții, aceasta e a marelui meșter și totul decurge liniar, maximum de dramatism obținînd autorul în momentul cînd soția-și dă seama ce-o așteaptă, prin replicile: „Manole, Manole... ajungă-ți de glumă... că știi că sînt mumă; ce vrei să faci nenorocitele?“

Nu cu mult diferită ca valoare e drama brodată pe aceeași temă ceva mai tîrziu, 1890, de Carmen Sylva, împotriva căreia avea să se ridice impetuos Delavrancea, acuzînd, într-un număr de articole, contrafacerea, trădarea baladei populare și a specificului național, în bună măsură cu îndreptățire. Tot aici e de amintit și romanul lui Nicolae Petrașcu (1859—1944), intitulat *Marin Gelea*. Personajul central este un arhitect (Ion Mincu, de fapt) și poet, căruia societatea vremii nu-i înlesnește realizarea integrală. Valoarea cărții e una mai ales istoric-documentară, în sensul de a fi precedat cumva romanele *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* de G. Călinescu, *Marin Gelea* învîrtîndu-se, ca și Ioanide, în lumea snobă a aristocrației, care nu-i înțelege elanurile etc. Oricum o paralelă, pornind și de la observațiile făcute de G. Călinescu asupra romanului în *Istoria literaturii române...*, din 1941, n-ar fi poate de neglijat. Altfel cartea lui Petrașcu pare intrată definitiv în umbră. Însă prin inițiativele amintite începutul se înfăptuise, deschizîndu-se un drum pe care literatura română avea să înregistreze în secolul următor cîteva dintre operele sale însemnate.

Revenind la Ibsen, constatăm o anume asemănare exterioară a cazului Solness cu cel al zidarului Gauthier și al lui Manole, gloria sa începînd în momentul în care incendiul îi mistuie casa și cei doi copii. La el lucrurile se complică în plan moral cu o conștiință a vinovăției indirecte. Pentru că, chiar dacă incendiul izbucnise din cu totul alte cauze decît din a crăpăturii ce-o lăsase intenționat în cămin, el putea să se producă și din această pricină, cu exact aceleași consecințe. Prin urmare, crede el, și-a sacrificat copiii pentru a se afirma ca arhitect. Urcat, la rugămintea Hildei (fata cea mică a doctorului Wangel din *Rața sălbatecă*), în noul turn ce-l construise, spre a-i pune ghirlanda inaugurală, el cade în gol, fără a mai fi apucat a se ruga divinității de mîntuire. Singură Hilde îl crede împlinit: „Dar el a urcat pînă-n vîrf, strigă ea, am auzit sunete de harfe în aer“, semn de probabilă izbăvire a constructorului, care avea de gînd să înalțe un nou castel întru gloria Hildei, pentru că, vorba lui Taine, „nu poți sacrifica o victimă fără a înalța un altar“. Însă, aici altarul rămîne o iluzie.

Dar arhitectul poate fi victimizat și de mediul în care trăiește, lucrurile avînd o desfășurare nu mai puțin dramatică. E cazul lui Philippe Bosiney din *Bogătașul* lui John Galsworthy. Pentru el opera vieții sale, casa de la Robin Hill, de lingă Londra, construită cu gîndul la frumoasa Irene, devine cursa în care se va prinde fără ieșire. Chiar dacă relațiile lui cu Irene se situează într-o zonă de indiscutabilă puritate morală, Soames, soțul ei, neîubit nicicînd, nu le tolerează. Și după ce le atîță, determinîndu-l pe Bosiney a le construi casa, reapare brutal în fața acestuia, deferindu-l justiției pentru surplus de cheltuieli și ruinîndu-l, deși tot ce se investise fusese spre binele comanditarului, căruia-i realizase o casă de reală originalitate și frumusețe. Lovitura cuplîndu-se cu mărturisirea făcută de Irene despre duritatea raporturilor ei cu soțul proprietar, arhitectul își simte echilibrul moral periclitat și, rătăcind prin oraș, cade victimă unui accident. Simbol al nonconformismului, al libertății spirituale și al vocației artistice creatoare, arhitectul ilustrează prin destinul său nonconcordanța

dintre marele artist și vechea societate, responsabilă, prin Soames, de moartea sa.

Dintr-un alt punct al literaturii europene, cea grecească, răsare, în 1907, un chip de arhitect cu o existență nu mai puțin dramatică. Este vorba de piesa scriitorului Paulos Nirvânas (Petro Apostolidis, 1866—1937), *Arhitectul Marthas*. Acesta crede că, paralel cu opera de edificare pe care o practică profesional, poate contribui la îndulcirea suferințelor semenilor, ascunzîndu-le nenorocirile. Dacă Solness dorise mistuirea vechii case spre a ridica alta care să-l reprezinte, Marthas este constrîns a-și reface locuința, distrusă de împrejurări potrivnice, cu prețul unor mari eforturi. Însă primejdiile se țin lanț. Îi moare un frate și el îi ascunde mamei evenimentul spre a o cruța, tatăl muribund este iluzionat că totul e remediabil, soția este protejată de vestea morții tatălui ei și împotriva evidentei lor ruine economice, iar cînd totul apare limpede pierdut Marthas consimte la sacrificiul suprem. Ia o barcă, pornește pe mare împreună cu soția și, simulînd o debordantă bună dispoziție, se înecă împreună cu aceasta, fără ca ea să bănuiască nimic. Se frînge astfel un destin de artist, care crezuse o clipă a putea lua viața pe umerii săi. Piesa, cu evidente ecouri d'annunziene, propune un chip de constructor ale cărui zidiri, fie ele concrete (clădirile) sau imagine (cercul de iluzii în care-i învâluie pe ceilalți), nu pot rezista presiunii vieții, se farmă, cuprinzîndu-l sub ele, pentru că, reluînd o frază dintr-o feerie a lui Flaubert, scrisă în colaborare, *Le chateau des coeurs*, „e mereu necesar un strop de rău pe pămînt“. Ni se propun astfel, prin cele de pînă acum, felurite ipostaze ale jertfei la care sînt obligați marii constructori și arhitecți, artiștii în genere, pe care existența pare a nu-i valida ca creatori în afara acestei participări la implacabile sacrificii, presupuse parcă în eternitate de atari îndeletniciri.

După primul război mondial, tema în discuție va cunoaște o nouă fază. *Cimentul* lui Gladkov, *Calvarul* lui Alexei Tolstoi, unele versuri ale lui Maiakovski, romanele lui Leonov (*Skutarevski* și *Drumul spre ocean*) și alte scrieri asemănătoare nu intră decît foarte tangențial în sfera cercetată și le-am amintit doar pentru cadrul

general. Ar fi de văzut în ce măsură unele versuri din această epocă, ale lui Briusov, ar putea fi luate în discuție. În orice caz, o povestire ca *Orașe albastre* a lui Alexei Tolstoi intră direct în sfera acestei cercetări, cu atât mai mult cu cât o paralelă a eroului ei la Ioanide al lui G. Călinescu, se impune într-o măsură. Interesant în epocă e micul roman al lui Iuri Oleșa, *Invidia*, în care un personaj, Andrei Baticev, dorește a construi un combinat culinar, cartea fiind o satiră remarcabilă a realităților ce frânu dezvoltarea societății sovietice a vremii. Dar deși epoca e a tuturor avinturilor, iar ideea de construcție marchează mai fiecare scriere (de la *Klim Samghin* al lui Gorki, care se preocupase de astfel de lucruri și în *Barbarii* și alte scrieri ale sale anterioare, la *Douăsprezece scaune* al lui Ilf și Petrov, la *Pământ desțelenit* al lui Șolohov, la *Aristocrații* lui Pogodin etc.), un destin revelator de constructor, de arhitect nu se încheagă la această vîrstă a literaturii sovietice, cînd accentul cade pe mase, pe obiectivele de construit, pe educația prin muncă și alte asemenea probleme.

De notat, însă, împrejurarea că într-o literatură precum cea română apar în intervalul interbelic o serie de opere, mai ales dramatice, însemnate pe această temă. Ea mai fusese abordată înainte, pe lîngă cei amintiți, de Aron Densușianu în „epopeia națională” în două volume, *Negriada* (1879—1884), de Petre Ispirescu în *Doamna lui Neagoe Vodă* (1883), în proza lui Mircea Zorileanu, *Meșterul Manole și ispita lui Belzebut* (vol. *Pentru Carpații noștri*, 1916) și în fantezia dramatică în trei acte a lui Emanuel Antonescu, *Meșterul Manole* (1916). Prin Antoine Deschamps (*La première pierre de l'église d'Argès*, Bucharest—Paris, 1859), Antonin Roques (*La Cathédrale d'Argès*, Paris, 1879), Anne Forstenheim (*Manoli, rumänische Volkssage*, Wien, 1884), Jules Brun (*L'Épopée roumaine*, Bucarest, 1897) și alții motivul începea să aibă și oarecare circulație în literaturile și limbile europene, fiind abordat și ulterior din cînd în cînd. Acum însă prin Adrian Maniu, Victor Eftimiu, Lucian Blaga, Octavian Goga, Nicolae Iorga, Ion Luca, materialul existent în balada Meșterului Manole se ipostaziază în chip diferit, dînd mai fiecare opere care, în ansamblul

scrisului lor și al literaturii epocii, au marcat un moment. Pornind de la date mult mai largi decît ale culturii noastre (Maniu și Eftimiu) sau presupuse a fi existat în ea (Maniu, Blaga), accentuînd unele coincidențe istorice (Iorga, Luca), modernizînd totul (Goga), sugerînd parțial ritualuri masonice (Eftimiu) etc., acești autori profilează fiecare cîte un chip de constructor, de arhitect, care, dincolo de legătura lor organică cu o tradiție multiseclară și cunoscută în aproape întreg spațiul uman, concentrează înțelesuri grave privitoare la artist și locul lui în lume, la raporturile lui cu societatea, cu opera pe care o înalță și care-l soarbe în existența ei, eternizîndu-l. Raportîndu-ne strict la tema în discuție putem afirma fără teamă de replică anulatorie că ne aflăm cu aceste cîteva scrieri, căroră, în timp, li se vor adăuga altele, dintre care măcar una e o capodoperă — *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* de G. Călinescu, — nu numai pe o coordonată relativ însemnată a literaturii europene, ci și la punctul maxim al ei, atât cantitativ, cît și ca realizare artistică. Sîntem într-un unghi literar în care literatura română face un pas înaintea celorlalte, atât pe terenul ei popular, cît și pe cel cult. Și poate că tocmai această consubstanțialitate complexă ar putea explica, alături de marele talent al celor mai mulți care au abordat tema, această fericită configurație. Motivul a mai fost abordat în epocă, în dramaturgie, de Nicolae Davidescu (*Minăstirea Curtea de Argeș*, 1921), Gheorghe Maior (*Minăstirea Argeșului*, 1926), Vasile Voiculescu (*Umbra*, 1934), Coca Farago (*Manole și Ana*; tot ea va scrie și un poem, *Cîntecul Anei*), în proză fiind prezent în *Nuntă în cer* de Mircea Eliade (1939) în *Meșterul Manole* de Dumitru Almaș (1941), în nuvela lui Laurențiu Fulga *Taina Soniei Luiceva* (1942, devenită *Taina în care s-a pierdut Sonia Condrea* în ediția a II-a a *Straniului Paradis*, 1975) și în altele.

Reîntorcîndu-ne în cadrul literaturii europene, să amintim pentru perioada interbelică încă două scrieri: *Eupalinos sau arhitectul* a lui Paul Valéry și *Tunelul*, al lui Kellerman, ambele interesînd tema în cauză. Prima, pentru farmecul ei ideatic și sugestiile aruncate sub un titlu atrăgător, încercînd a reînfrățișa spiritului european și în fond spiritului mai larg al epocii, așa cum îl înțe-

legea Valéry, vechiul model al spiritului helenic unitar, coerent în datele lui fundamentale, spre deosebire de cel contemporan dezagregat. Cealaltă, a lui Kellerman (apărută și în românește în vreo trei versiuni), pentru destinul protagonistului său, care-și confundă existența cu opera ce și-o impune, pînă la uitare de sine, propunîndu-ni-se un chip de constructor care, în lumea modernă, își vede împlinirea personalității, realizarea fericirii, a idealului său de viață prin înfăptuirea construcției la care lucrează.

După ultimul război, operele literare avînd în centrul lor un destin de constructor par a se împuțina, măcar în funcție de informațiile de care am dispus. Putem consemna apariția în 1946 a *Thésée*-ului lui Gide, operă de seamă a autorului și atingînd o latură a celor discutate aici, nu numai prin învingerea de către erou a minotaurului ascuns în labirint, cu ajutorul Ariadnei și al lui Dedal, văzut aici cît un mag, cît ca arhitect, ci și prin faptul că întors din Creta el înalță Atena, cu conștiința edificării cetății civilizației. El este, în viziunea lui Gide, unul dintre puținii constructori din literatura lumii ce-și văd cu seninătate destinul împlinit. Zice Thésée-Gide: „Dacă-mi compar destinul cu al lui Oedip, sînt mulțumit: eu mi l-am împlinit. În urma mea rămîne Atena, pe care am îndrăgit-o mai mult decît pe soția și fiul meu. Mi-am construit orașul (...) Pentru binele umanității viitoare am înălțat opera mea. Am trăit“. Un roman, intitulat *The Dark Labyrinth*, publică în 1958 englezul Lawrence Durrell, frecventator intens și bun cunoscător al lumii mediteraniene și al celei helenice și neohelenice îndeosebi. Cartea, cît psihologică, cît alegorică și nu fără oarecare interes pentru cercetarea de față, este o reluare a celei din 1947, numită atunci *Cefalû*.

În aceeași direcție, a scrutării miturilor, credințelor și motivelor literare antice sau populare în general (care-n literatura română își dăduse măsura în perioada interbelică, prin scrierile citate și prin altele, în mare, de aceeași factură), sînt de amintit alte cîteva opere subsumabile problemei în discuție. În perimetrul literaturii neogrecești apare o piesă de teatru, *Podul din Arta, legendă dramatică în cinci tablouri* de Ghiorgios Theotokas (în românește de Aurel Rău, *Steaua*, nr. 3/1968), în fond o reluare cu

material autohton a aceleiași motiv ce stă la baza pieselor de teatru românești notate anterior, încercîndu-se o transpunere scenică a motivului jertfei zidirii, nu fără anume inflexiuni moderne. Din literatura macedoneană e de semnalat un poem de Blaze Koneski, iar din cea sîrbă cu deosebire romanul *E un pod pe Drina* al lui Ivo Andrić, în care legenda sacrificării unei ființe în temeliiile unei construcții a fost inteligent urmărită în nașterea și răs-pîndirea ei, în înțelegerea sa ca „necesitate“. Însă eroul principal, martor al istoriei, e aici podul și numai parțial constructorii săi, ce au a lupta cu opresorii, cu natura, cu dirzenia oamenilor și cu voința inflexibilă a comanditarului său, un sîrb ajuns mare dregător în ierarhiile otomane (la croați motivul fusese abordat de Mirko Korolia).

Dar constructorul poate fi un jertfit el însuși, un sacrificat, prin distrugerea operei sale, cum se întîmplă în literatura germană în scrierea lui Heinrich Böll *Biliard la nouă și jumătate*, al cărei erou e un arhitect ce a trăit amărăciunea de a-și vedea construcțiile distruse de război, adică tot un ideal artistic rănit în aspectele lui constitutive, de data aceasta lipsit de puțința revificării operei, cum se întîmpla în vechea mentalitate populară.

Din nou, în literatura sovietică de după ultimul război și, în bună măsură, în cea a altor țări socialiste, apar scrieri vizînd construcția și reconstrucția care, în cazul celei sovietice, pare a nu mai fi stăpînită de tensiunea celei din epoca de după revoluție, deși dăm acum peste un foarte dens roman istoric pe acest motiv *Mîna mare-lui meșter* de K. Gamșahurdia. Cît privește literatura din celelalte țări socialiste, aici impresiile sînt strict aproximative, nedispunînd la alcătuirea acestor însemnări decît de informații foarte generale, din care se poate însă deduce că în mai toate cele europene există o bogată literatură a construcției și a reconstrucției, în cadrul căreia cea română și sovietică (despre care am avut ceva mai multe date) se înscriu în mod firesc. Să notăm totuși pentru literatura sovietică *Poveste din Irkutsk* a lui Arbuzov, romanul *Să fie cu noroc* al lui L. Nikulin, al cărui erou central e un arhitect, *Orologiul Kremlinului* de Pogodin (terminată prin vremea războiului ultim, dar acum valo-

rificată din plin), unde un inginer are o soartă oarecum asemănătoare cu cea a lui Ioanide din *Scrinul negru*, beneficiind, prin Lenin, în chip direct, de toată încrederea și sollicitudinea noului regim care-i încredințează sarcini constructive dintre cele mai importante, a căror îndeplinire conduce și la modificarea opticii sale sociale-filozofice. (Evtuşenko a scris un poem, alegoric în parte, *Hidrocentrala de la Bratsk*, conceput ca un dialog peste veacuri între două construcții — o piramidă egipteană și un colos contemporan, creat spre a fi util oamenilor). Evident, alături de scrieri precum cele amintite, ori *Vi-l prezint pe Baluev* de Vadim Kojevnikov, *Bătălie în marș* de Galina Nicolaeva, e de făcut pentru perimetrul sovietic mențiunea globală că se dezvoltă acum o întreagă literatură a reconstrucției și șantierelor, interferență celor în discuție aci, chiar dacă locul arhitectului, al constructorului în genere, e luat nu o dată de organizatorul de șantier, și el un constructor în felul lui (o excepție o constituie Grigore Vieru, care atacă direct, în versuri, motivul Meșterului Manole, care-și sacrifică, potrivit tradiției populare, soția spre a salva construcția).

Într-o strictă enumerare poate n-ar trebui uitate nici romanele *Un caz de mutilare* al lui Graham Greene, *Die Strasse des Labyrinths* de Frank Tiess și *Oameni independenți* al lui Haldor Laxness, dar nu inventarul a fost intenționat aici, cât devenirea unei teme literare, ramificațiile și modificările ei, accentele sale istorice generale. E locul a aminti, de asemenea, literatura pe această temă a argentinianului Jorge Luis Borges, în care dăm peste labirinturi fabuloase, precum cel din parabola intitulată *Cei doi regi și cele două labirinturi* din volumul *El Aleph*, în care un rege babilonian, spre a-l umili pe unul arab venit la el în vizită, îl introduce într-un mirific labirint din care, acela, iese numai cu „ajutorul divin“. Făcându-l prizonier, regele arab îl duce pe cel babilonian în țara sa, unde „îl legă de spinarea unei cămile iuți și-l duse în deșert. Călăriră timp de trei zile și îi spuse: O, rege al timpului și substanță și cheie a veacului! În Babilonia ai vrut să mă pierzi într-un labirint de bronz cu multe trepte, ziduri și uși; acum Atotputernicul a îngăduit ca eu să ți-l arăt pe al meu, unde nu sînt trepte pe care să

le urci, nici uși pe care să le forțezi, nici obositoare galerii pe care să le străbați, nici ziduri care să-ți oprească pașii.“ Un alt text din același volum se numește *Casa lui Asterion*, ale cărei dimensiuni sînt „de mărimea lumii“. Se fac în ea aluzii parabolice la Ariadna, Tezeu și minotaur, Asterion (tratată aici în manieră modernă) fiind, cum se știe, regele cretan ce s-a căsătorit cu Europa, după ce aceasta a fost iubită de Zeus. Un alt labirint e de semnalat în același volum în povestirea *Abenjacán el Bojart și labirintul său*, care are un sugestiv motto extras din *Coran*: „...sînt asemănătoare păianjenului care construiește o casă“. De fapt acesta e și înțelesul labirinturilor lui Borges, care sînt niște cumplite capcane pentru oameni, locuri ale crimei și singurătății, ale izolării și „denaturării“, spre a folosi un cuvînt încetățenit de Vercors într-un roman al său parțial tangent la cercetarea de față — căreia îi putem alătura, în definitiv, un număr nesfîrșit de cărți, acestea avînd în orice caz în vedere omul și viața lui, a cărei desfășurare presupune un *habitat*, lăsînd la o parte faptul că în esență omul este un infatigabil constructor. O oarecare înrudire sub acest unghi între Poe, Kafka, Borges și Buzzati se poate stabili, cel mai preocupat de înfățișările multiple și simbolice ale enormelor construcții umane pîrînd a fi (fără neapărate avantaje valorice) Borges, beneficiar avizat și al experienței celor doi înaintași. De aceea, deși extraeuropean ca origine, însă cu rădăcini adînci înfipte în cultura acesteia, l-am și citat aci, ca și pe alții cîțiva, ce par mai mult sau mai puțin îndatorați europenilor și avînd mai ales, cînd e vorba de o atare temă, certe legături cu ce se spune despre labirinturi, în *Viețile paralele* ale lui Plutarh, cu ce a rămas de la Apolodor și Hygin etc. (a se vedea și *Die Strasse des Labyrinths* de Frank Tiess). Ar mai fi de notat aici, în orice caz, romanul lui Max Zimmering *Phosphor und Flieder*, oarecum cel al lui Hermann Karsack, intitulat *Die Stadt hinter dem Strom*, poate chiar *Der Trödler mit den Drahtfiguren* al lui Rolf Schroers, misterul *Eli* de Nelly Sachs, viziune a construirii unui oraș nou pe ruine și, evident, vor mai fi fiind încă multe altele subsumabile temei în discuție. Dar chiar și această exem-

plificare sumară poate da o imagine a posibilei bogății a acestei literaturi în cele mai diferite țări.

În România continuă, după ultimul război, deopotrivă, exploatarea noului filon, cu apariția unei literaturi a construcției de tip *Oțel și pîine* al lui Ion Călugăru, *Oțelul* al lui Constantin Chiriță și altele, ca atare, fără prea evidente împliniri. Cîteva sînt aici realitățile literare mai direct legate de tema de față. Mai întîi scrierile pe motivul Meșterului Manole, ca un început de nouă mitologie, de reproiectare a datelor sale într-un nou plan existențial și de redimensionare a concretului care tindea la un moment dat să îngusteze cadrele vieții. Încît, apelul statornic la temă trebuie văzut și ca o nevoie de a lua un contact mai de adîncime cu propria-ne ființă și de întemeiere a noilor fapte. În dramaturgie, pentru a continua oarecum tematic, e de semnalat întîi un poem dramatic în versuri, cam declamator și ușor unilateralizant de Darie Magheru, intitulat *Eu, Meșterul Manole* (1957). Laurențiu Fulga a încercat și el o reluare a temei, însă „mitul românesc în trei acte”, *Meșterul Manole*, n-a prea rezistat confruntării cu publicul și mai ales cu rigorile de atunci (1958) ale ideologiei literare, încît după cîteva spectacole n-a mai fost reluat, rămînînd ca un semn și un pas pe noul drum. Parțial motivul apare în două piese (*Moartea unui artist*, 1965 și *Omul care și-a pierdut omenia*, 1967) ale lui Horia Lovinescu, în *Meșterul* (1968) de Constantin Cuza, în piesa istorică *Săptămîna patimilor* a lui Paul Anghel (în momentul deciderii lui Ștefan cel Mare de a înălța Putna și de a-și jertfi umbra, ce-i este refuzată de călugărul constructor, sub motiv că marele voievod nu-i curat), Valeriu Anania (*Meșterul Manole*), Paul Everac (*Ana*) și Marin Sorescu tipărind și ei recent cîte o piesă de teatru pe acest motiv, unele din ele văzînd chiar lumina rampei, ca și cîteva din cele anterioare.

În proză ea e pomenită în treacăt în *Ispitele părintelui Evtichie* al lui V. Voiculescu, în care ni se povestește cum la temelia unei mănăstiri a fost zidită umbra unui diavol. (Și în *Codicele lui Perelă*, roman cu aer de parabolă satirică al italianului Aldo Palazzeschi, se află o infiltrație fugară a acestei credințe, Perelă, omul de fum, fiind zidit

de viu în temelia unei închisori, ceea ce amintește oarecum și de nuvelistica lui Poe). Dealtfel, tema a înregistrat punctul ei maxim în proza românească din acest interval. Astfel îi sînt subsumabile amintitele *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, nuvela lui Paul Georgescu *O viziune a paradisului*, descinzînd direct din *Bietul Ioanide*, romanul lui Marin Preda, *Intrusul*, *Fuga pietrarului* de A. E. Baconsky, *Ctitoria lui Negru Vodă* de Victor Eftimiu, ori *Interval* de Al. Ivăsiuc, unde Petru propune (fără a-l realiza) idealul construcției ca o certitudine împotriva morții și ca un echilibru în fața neprevăzutului vieții etc., parțial *Dansul focului* de Traian Filip, o povestire (*Manole*) de Ion Băeșu, una de Doina Ciurea, una (*Ana lui Manole*) de Dumitru Mircea, *Copilăria unui Icar* de I. D. Bălan, *Ctitoria Zorileștilor* de C. Filipoiu, „*Meșterul Manole*” — *fîntînă solară*, de Corneliu Marcu Loneanu etc. Fiecare are valoarea ei, romanele lui Ivăsiuc și Preda, nuvela lui Baconsky, de pildă, relevîndu-se prin tensiunea morală a chestiunilor dezbătute, prin încrîncenarea de a propune soluții bizuite pe o analiză inframicroscopizantă etc., după cum nuvela lui Paul Georgescu stă pe analiza evoluției spre stînga politică a fiului arhitectului etc. Însă dominante rămîn pînă acum cele două romane ale lui Călinescu. Ceea ce scriitorul prefigura doar prin poemul dramatic *Șun sau calea neturburată*, din 1943, al cărui protagonist e, cum știm, un constructor multilateral înzestrat, este reluat acum pilduitor și plenar într-o metaforă tulburătoare asupra condiției umane în genere și a celei a artistului excepțional îndeosebi. Metafora pereche acestor complexe și complicate, dar perene, romane contemporane este în primul rînd cea încifrată în motivul *Meșterul Manole*, deși înțelesurile date de Călinescu sînt mult mai multe. Uman și profesional, social și în viața personală, Ioanide continuă încă a fi un personaj greu rivalizabil. El devine astfel un prototip al capacității noastre creatoare (profesia de arhitect fiind în bună parte o metaforă), o forță artistică ce biruie crizele personale sau ale societății, printr-o exemplară putere de concentrare asupra destinului ce-l are a împlini, fie el și în imaginație. Ioanide este astfel un tip de arhitect, de creator care

(cu toate inegalitățile vizibile) poate fi raportat la oricare dintre personajele fundamentale întâlnite pe acest lung fir.

Din literaturile străine ar mai fi de amintit drama *Catedrala* a portughezului Julio Dantas (1876—1962; prieten al Elenei Văcărescu, prin care ar fi putut cunoaște motivul Meșterului Manole, tratat de el cu remarcabilă forță), povestirea mai veche a bulgăroaicei Ana Karina (*Meșterul Manole*), *Die Woche im Labyrinth* de Werner Bergengruen, *Das Labyrinth* de Ina Seidel, *Pasiphae* de Henry de Montherlant etc. Nu trebuie uitați, în cadrul acestei teme inepuizabile (enumerările la care am recurs având și scopul de a-i sugera atât amploarea, cât și imposibilitatea de a o cuprinde în întregime) măcar Paul Claudel (fost și președinte de onoare al unei Ligi urbane, care a dat o faimoasă *Cartă a Atenei*, cu prefață de Giraudoux), André Maurois și alții. Mircea Eliade, Gh. Vrabie, Adrian Fochi, Mihai Pop, G. Ciompec, Ion Talos, V. Fanache și alții au semnalat, în diverse articole și studii, prezența motivului — în principal al Meșterului Manole la scriitori germani, englezi, ruși, osetini, japonezi, gruzini, sirbi, cerchezi (s-ar mai putea adăuga unii kirghizi și turci etc.), prin ale căror opere ni se propun, direct, dar mai ales accidental, felurite ipostaze ale jertfelor la care sînt aproape obligați prin destinul lor marii constructori și arhitecți, artiștii în genere, pe care aproape nu-i mai putem gândi în afara acestei implacabile participări la sacrificii, presupuse parcă în eternitate de asemenea îndeletniciri, de actul creator în indiferent ce mediu și condiție spațio-temporală. De notat, în treacăt, că dacă în arta și literatura cultă accentul decisiv cade pe opera finită, desăvîrșită (neîncheierea putînd duce la catastrofe precum cea întîmplată lui Solness), în tradiția populară, dimpotrivă, circulă credința că încheierea operei duce la moartea meșterului. De aceea, în Polonia, de pildă, cel care înălța un edificiu lăsa o parte neterminată, ca să nu se poată spune că construcția e desăvîrșită.

În poezie, motivul cunoaște, cum am amintit în treacăt și mai înainte, o amplă abordare, atât în general, cât mai cu seamă în cea din țările socialiste, unde ritmul marilor construcții și orientarea programatică a literaturii a sti-

mulat în chip aproape obligatoriu tratarea lui. Dacă am exemplifica faptul numai la nivelul literaturii române și aici numai prin poezia axată în principal pe motivul Meșterului Manole și încă impresia ar fi de extraordinară bogăție. E drept, la noi, tocmai prezența acestui motiv, circulația lui relativ îndelungată, a constituit un factor de stimulare, mai mult decît în alte literaturi. Astfel, pornind de la menționata poezie a lui Bolliac din 1847, de la *Legenda sfințirii bisericii de la Curtea de Argeș*, a lui Alecsandri (1887), de la *Artistul* de Anghel-Iosif (din *Calendoscopul* lui A. Mirea, 1910), de la *Lumină lină, Aleluia!* și *Dacia* lui Arghezi, de la *Destin* al lui Vladimir Streinu, de la unele aluzii ale lui Pillat, Voiculescu, Davidescu, Simion Stolnicu, Virgil Gheorghiu etc., în anii de după ultimul război și mai ales din cei de către 1960 încoace, odată cu reintrarea poeziei noastre între limitele apropiate celor firești și ale reangajării complexe a legăturilor ei atât cu contemporaneitatea, cât și cu tradițiile, motivul respectiv cunoaște cea mai masivă abordare din istoria literaturii române.

Explicațiile sînt mai multe. Între ele, e de menționat că acesta este, deocamdată, singurul „mit“, cu implicații artistice fundamentale, constituit în cultura noastră, cu deschidere masivă spre universalitate, că el înglobează entuziasmul constructiv pînă la sacrificiul ultim (deschizînd astfel noi perspective existențiale), că e întretesută în fibrele lui o mare devoțiune conjugală, o confruntare riguroasă dintre artist și epoca lui, încheiate cu biruința simbolică, dar eternă, a acestuia, o nemulțumire în veci nepotolită a creatorului față de stadiul de desăvîrșire atins, o meditație indirectă, dar continuă și substanțială, asupra soartei sale, asupra operei și înțelesului ei social etc. Nu trebuie uitată modernitatea și actualitatea implicată funciar în felurite variante ale motivului în discuție, deschiderea lui către altele (prometeic, icaric etc.), împletirea de elemente păgine și creștine pe care o relevă, care, toate, puteau și pot în continuare stîrni imaginația poezilor, entuziasmul lor creator pentru un „mit“ în care orice artist se simte și el măcar parțial cuprins și exprimat. Așa se

face că de la Arghezi pînă la cei mai tineri autori, uneori pînă la ultimul debutant, motivul meșterului Manole este reluat cu o frecvență ce-ar putea să ne ducă într-o zi la o capodoperă: „Sapă numai, sapă, sapă / pînă dai de stele-n apă“, îndemna Blaga într-un rînd și, scrutate global, încercările amintite au ceva din perseverența la care trimit versurile poetului.

Arghezi subliniază acum devoțiunea pe care o presupune opera: „Altarul ca să fie și pietrele să ție / Cer inima și viața zidite-n temelie“, Al. Philippide evocă, oarecum și în linia prozei sale enigmistice, un intruvabil *Palat* (singurul său poem cu câteva conotații erotice), Radu Boureanu întrevade, în perspectiva continuității, atîta vreme suspectată, gestul zidarului din altă epocă prelungit firesc în al celui de astăzi (*Pietrarul din Albești*; vezi și *Satul*), Cicerone Theodorescu extinde imaginea, sugerînd jertfele de neuitat pe care e înălțată țara și mai ales epoca ei recentă, în ale cărei temelii din fiecare e o parte și în care în veci fiilor ei li se cere să-și zidească „viața / Dacă / se trag cu-adevărat, / După hrisovul lor... / Din stîrpea lui Manole, / Meșterul / Mult încercat și singur călăuz“. Demostene Botez (*Zidarului, Îndoieli*), Maria Banuș (*Sus pe schele*, datată 1934), Mihai Beniuc (*Nou meșter Manole, De-i pe-ntrecute, Ca meșterul Manole, Un om așteaptă răsăritul, Cetatea eternă, Un popor întreg*, la care se cuvine adăugat mai vechiul *Jurnal* etc.), Letiția Papu (*Meșterul*), Nicolae Tăutu (*Fintina de pe Argeș, Ca Meșterul Manole, Meșterul Manole*), Lucian Valea (*Umbra lui Manole*), Ștefan Aug. Doinaș (*Versuri pentru zidar*), Barbu Cioculescu (*Meșter Manole*), Darie Magheru (*Meșterul Manole, Tripticul cu Manole* etc.), Aurel Rău (*Ura, constructori zidari, Blocuri pe litoral, Pretexte* etc.), Ștefan Iureș (*Fata din turnul de foc, Inseninarea legendei*), Tudor George (*Cheia de boltă*), Florin Mihai Petrescu (*Zidarii, Statornicind construcții*), Tiberiu Utan (*Nocturnă*), Ion Brad (*Pe Argeș în sus, Zburătorul*), Nicolae Labiș (*Meșterul Manole*), Adela Popescu (*Timp*), Gheorghe Tomozei (*Meșterul fintinar, Fintina, Minuni fără jertfă, Curtea de Argeș* etc.), Florența

Albu (*Construcții, Noaptea Anei, Rugă pe zid*), Ana Blandiana (*Cîntec dintr-o fereastră, Multiplicare, Portret, A patra dimensiune, Elegie despre stele, Romanță pentru ingineri, Manole, Manole, Baladă*), Ion Gheorghe (*Cariatida, Neagoe în Epicenă, Licorna, Pasărea măiastră* etc.), Marin Sorescu (*Meșterul Manole* etc.), Platon Pardău (*Glasul orașului, Ecouri* etc.), Nichita Stănescu (*Oraș în creștere, Legendă, Amfion constructorul*), Horia Zilieru (*Poem pentru o zidărită, Emoții la o vîrstă rotundă*), Ion Pop (*Cîntecul bătrînului zidar, Manole al Anei*), Ion Arcaș (ciclul *Pămîntul meșterului Manole*), Constanța Buzea (*Coline*), Violeta Zamfirescu (*Meșter Manole, Lacrimă Ană*), Mircea Ciobanu (*Elegie pentru Ana și ciclul A zbură*), Cezar Baltag (*Îndepărtata dragoste, Romanță fără sfîrșit, Ochii tăi o răsfrîng*), Adrian Păunescu (*Ce îmi închipui...*, *Ge-lozie*), Ana Mișlea (*Ană, Fructul apei*), Mircea Micu (*Monumentele mele*), Maria Genescu (*De cînd sînt Ană*), Vasile Zamfir (*Poetul*), Adrian Pinteș (*Absența de meșter*), Sorin Mărculescu (*Zidite fie zidurile*), Florica Mitroi (*Madrigal la curtea domnească*) și foarte mulți alții, dintre care am mai aminti măcar pe Haralambie Țugui, Dan Deșliu, Ion Horea (*Prefață, Murmurul luminii*), Vasile Nicolescu (*În adîncul oglinzii*), Florin Mugar, L. Neamțu, Anghel Dumbrăveanu, Gr. Hagiu, Gheorghe Chivu, Nicolae Dragoș (*Meșter Manole*, ciclul *Învîgătorul învins* etc.), Ioana Bantaș, Negoită Irimie, Mihai Negulescu (*Ecou de baladă* etc.), Petre Ghelmez, Miron Cordon, Darie Novăceanu, cu conștiința vie a nedreptății multora fie din necunoaștere, fie (poate) dintr-o prea grăbită selecție. Însă cum rostul acestor însemnări nu e, decît, în subsidiar, bibliografico-documentar, ci de a atrage atenția asupra unei teme poetice fundamentale (abordată masiv, semnificativ și simptomatic, cum se vede, în ultimii ani, dar încă departe de a fi epuizată), scăpările de care vorbeam sînt numai parțial incriminabile.

Permițînd o mare varietate de unghiuri de iluminare a înțelesurilor, un atac aproape niciodată fără rezultat, cînd e vorba de angajarea unor inteligențe artistice autentice (căci e și destul moloz conjunctural, festivistic sau

lozincard, destulă linsă versificație în aceste însumări), o gamă de raportări practic nelimitată, o explorare ce duce pe un drum de dinainte deschis către universalitate și obligînd mai ales, avînd în vedere nivelul artistic al unor variante populare ale baladei și o seamă de mari izbînzi pe terenul celei culte, la o excepțională competiție estetică — motivul rămîne în continuare și pentru multă vreme tărîmul de vis spre care ar fi poate firesc să-și arunce privirile oricine ambiționează un pas mai departe în lirica noastră. Deocamdată, mai mult decît în alte literaturi prin care circulă, se constată într-a noastră o asediere dintr-o relativ mare diversitate de puncte, o intuire a fundamentelor și complexității sale, cîte o străfulgerare excepțională a cerului său și așa destul de intens luminat de mulțimea celor care încearcă a-l coborî în propriile scrieri. Cum competiția pare a fi încă în plină desfășurare, cîțiva poeți revenind în mai multe rînduri asupra motivului, și cum literatura critică privitoare la el pare a fi în continuă consolidare, e posibil ca timpul să aducă noi și substanțiale înfățișări lirice ale sale. În setea de epuizare a naționalului, în sensul deplinei lui valorificări artistice și de înscriere tot mai convingătoare în universalitate, tema reprezintă în continuare un reper și un izvor de poezie, o coordonată pe care numai de clarviziunea și talentul celor ce-o abordează depinde spre a-și da măsura, cu atît mai mult cu cît în acest domeniu, afirmă englezul W. Entwistle : „cea mai frumoasă dezvoltare o reprezintă varianta românească *Meșterul Manole* sau construirea Argeșului“. Iar generozitatea, actualitatea și vigoarea sa e în afară de discuție. Dovadă, între altele, și reluarea de către atîția poeți în ultima vreme, chiar dacă multe din aceste referiri sînt, cum am spus, relativ exterioare, uneori stereotipe pînă la clișeu, prilejuite îndeosebi de încercările de imnificare de dinafară a noilor constructori etc. Sînt însă cîteva rotiri mai statornice, cîteva pătrunderi în zonele lui grave care promet o strîngere și redimensionare a lucrurilor și o captare perenă a nucleului lor generativ, deopotrivă, de gîndire și frumusețe.

În mare, direcțiile de abordare de către poeții români a acestui fecund și atrăgător motiv, cu rezonanțe profunde în conștiința contemporană, ar fi, fără absolutizări, două. Una, constînd în implicarea lui în poezia construcției, în raportarea constructorilor de astăzi la marele meșter anonim, cu care ei ar confraterniza peste veacuri, și, alta, în reluarea în termeni lirici a gravei drame pe care ne-o relevă balada sau celelalte forme de întruchipare populară a motivului. Istoriceste, s-a început cu a doua ipostază, atît Cezar Bolliac, în cunoscuta-i și apropiata-i de factura populară poezie, cît și Aron Densușianu în fragmentul din *Negriada*, în care apare Manole, precum și Voiculescu și alții în aluziile lor trecătoare, ori Vladimir Streinu în semnificativu-i *Destin*, Coca Farago în *Cîntecul Anei*, G. Constantinescu, Horia Nițulescu, Petre Paulescu și Ion Sofia Manolescu în ai lor *Meșteri Manole* (pentru a referi în treacăt asupra cîtorva dintre poeții ce au frecventat motivul pînă pe la sfîrșitul ultimului război) accentuînd mai ales asupra acestui aspect. Iar din el au selectat îndeosebi notele consonante cu sacrificiile și renunțările la care este constrîns artistul, Voiculescu, de pildă, închizînd umbra iubitei în „Zid de versuri“, Ion Sofia Manolescu simțînd că „din apa ta de bem / Ne mistuim în focul aceluiași blestem !“, Vladimir Streinu apăsînd pe latura gnoseologică a problemei : „Mă cațăr strîns pe muchii reci de gînd / De unde-ajuns, eterne constelații, / Din raze lîngi, căzute luminînd, / Întînd o altă schelă între spații“ etc.

După război, date fiind condițiile schimbate, aria de iradiere a motivului se extinde în chip considerabil, dobîndind, totodată, și cîteva accente în plus, dintre care acela al luării lucrurilor mereu de la capăt (chestiune mai veche în cultura noastră, de la cronicari — care iau aproape mereu totul de la capăt — pînă în contemporaneitate) și al finalizării lor acum, e cel mai evident. Sacrificiul pe care-l presupune în vechea viziune numai opera de artă pentru a fi împlinită este implicat acum (și în perspectiva amintită) în orice gest edificator al omului, care este elogiât pentru depășirea limitelor lui, ca-n *Să ți-o sărut* a lui Arghezi : „Și Meșterul Manole visa o

mînăstire, / Dar cine-a scos-o vie din moarta-nchipuire? / Cinci degete-ale dreptei cu cinci din mîna stîngă“. Mai mult, prin Beniuc și alții, motivul devine chiar simbol de bază al noii realități căreia, cum exclama D. Rachici, îi „sîntem zidarii, sîntem și schelele / Între care timpul se-nalță : / Răzbunăm toate zidurile / Ce s-au surpat peste noapte!“

În acest cadru, imboldul creației fiind apt a se declanșa în fiecare din noi, el obligă, simultan, la o responsabilitate socială deosebită : «Nu e ușor să simți cum urcă în tine-un Manole, / Cum te descopiezi de prea strîmte aureole. / Fiecare-ncercăm / La-nceput să scăpăm / Sau, dacă nu se poate altfel, să-l aminăm... / „Mai lasă-mă puțin, Manole, / Fii atît de bun, Meștere Manole...“ / Dar aproape nimeni nu scapă, / Fiți fericiți, nimeni nu scapă !» (Ana Blandiana, *Manole, Manole*). Motivul devine într-atît prezent în mintea poezilor încît e probabil că unii, precum Călinescu, consună involuntar cu imagini din baladă : „Furtuna dacă te-ar îmbrățișa pe drum, / Desfășurîndu-ți părul în aer ca un fum, / Pămîntul de-ar urla de grin-dină și ploaie, / Și piedică ți-ar pune copacii ce se-ndoaie, / Dacă ar trăzni prelung prin norii uriași, / Te-aș recunoaște totuși îndată după pași“, o asigură poetul, ca un alt Manole, pe Til. Însă, atari consonanțe indică doar prezența motivului în conștiința epocii nu și adîncimile la care s-a ajuns în interpretare.

Labiș, de pildă, văzînd în Manole un „prometeu român, purtînd alt mit“, aruncă sugestiva ipoteză că „cu slabe aripi de șindrilă / Ai fi putut spre alte zări să zbori“. Dar dragostea pămîntului și-a țării / Te-a prăvălit pe cîmpul fumuriu, / Ca să țișnești în veci de veci fîntînă“, ceea ce poate fi și o indicație indirectă asupra forței cu care s-a autohtonizat această credință universală. Mai tîrziu, în 1969, Adrian Păunescu va implica motivul unei situații și viziuni politice ferme (pe urmele unor Gh. D. Vasile, Victor Nistea etc.), constînd în discreție și acțiune continuă : „clopotul nostru va fi ascuns ; / tăcea-va dangătul lui de-ajuns, / să nu mai fie iubit și urît?“ Cu *Meșterul Manole* al lui Marin Sorescu semnificațiile sînt împinse în plan existențial, poetul selectînd din anecdotică mo-

tivului momentul căderii meșterului simbolic, care, conștient de cele ce urmează, declară : „Acum am putea să fim triști. / Doar ne despărțim pentru totdeauna. / Dar să trecem peste asta. (...) // Obiecte, și ceasuri, și biblioteci, / Și culori, și meșteri / iscușiți / Care m-ați ajutat, și tu soare, și voi munți, scări, / Pe care m-am urcat pînă aici, / Fără să-mi pese de înălțime : // Voi vă veți îndepărta de mine / Lăsîndu-mă să mă prăbușesc / De pe propria-mi zidire, / Așa cere tradiția / / Deci fugiți cît mai repede / Acum cînd eu mă fac că mă uit / În altă parte...“ Pe aceeași coordonată existențială se înscrie poezia *Timp* a Adelei Popescu, unde autoarea, reluînd ipostaza Anei, situează împlinirea erotică într-o zonă în care ea semnifică totodată și o anulare a devenirii, o înzidire căreia nu i te poți nicicum sustrage : „Veneai spre mine singur / Și neoprit ca iarba, / Rupîndu-mă de soare, / De apă și de vînt... / Și te-așteptam supusă / Și fără de tăgadă / Și mă zideai, cu fiecare pas, / În pămînt“. Dealtfel, în alte tonalități, drama femeii jertfite (relativ mai puțin abordată, poate și pentru faptul că ea e mai puțin a *sacrificatei* ca atare, cît a celui implicat în sacrificiu și supraviețuitor duratei lui, în fapt) a mai fost reluată și de Ana Mișlea, Ioana Bantaș, care-i dă direcția maternității („încep să fiu zidită / în cel ce crește acum“), Florența Albu, Mircea Ciobanu, care instrunează o „elegie pentru Ana“ etc. Ion Potopin simte că „timpul mă cuprinde ca un zid, / Iar umbra ta, rătăcitoare Ană, / alt lied îmi cere“ însă, poate cu excepția lui *Manole al Anei* de Ion Pop (care vede gestul meșterului ca o reluare eternă a jertfei, implicată în actele esențiale ale omului), drama conținută aici cam între atari parametri se înscrie.

Dar proliferarea motivului în contemporaneitatea lirică se leagă mai ales de profilul constructiv al epocii noastre. Aproape nu există poezie despre zidari și constructori în general care să nu facă o trimitere (cu deosebire) la baladă. Ștefan Augustin Doinaș deosebește zidarul actual de cel din legendă prin aceea că „Manole și-a săpat, cîzînd, fîntîna / Dar tu cobori. / Izvorul e în noi“, A. E. Baconsky, transfigurîndu-se în constructor, declară că „am simțit că mi-e dat / Să mă aflu anotimpul

acestor prefaceri, / Aici înălțînd ziduri noi de cetăți / Unde în locul iubitei / Să mă zidesc treptat pe mine însumi“, Miron Scorobete se avîntă spre astre: „Te nalt cu mine mereu dragostea mea / Din noaptea de jos, spre noaptea eternelor astre“, Gh. Tomozei constată euforic că noile zidiri sînt „minuni fără jertfă“, Aurel Rău reia ipostaza voievodului, schimbîndu-i direcția: „Coboriți, sînt mesele întinse și vinul spumegă în pahare“, Leonida Neamțu înalță ode „măritului meșter“ actual, Nichita Stănescu face o legătură între noul meșter și Amfion, constructorul Atenei (după ce abordase motivul sub aspectul erosului implicat în el), Ion Brad, Grigore Hagiu, ca și Ion Arcaș, se încîntă de „legenda mai nouă și deplină“ a constructorilor hidrocentralei de la Argeș, unde „În subterane catedrale / Cu orgile luminii-n plin / Cîntînd, pe-o matcă, ideale, / Cinci ape înflorite vin“ etc.

O realizare de proporții în această direcție este *Cariatida* lui Ion Gheorghe care, raportînd un accident de pe un șantier la baladă, izbuteste a implica ceva mai substanțial conștiința în dezbaterile asupra ritmului constructiv al epocii noastre. Aici accidentul marchează trecerea în alt stadiu al conștiinței și responsabilității celor rămași o clipă „despicați / de-acel vuiet al căderii“, ei intuind acum mai limpede „treptele care lipsiseră-n legendă“. „Așa nu mor, așa se nasc bărbații“, exclamă el în poemul *Șarja*, avînd la rîndu-i legături cu motivul în discuție, jertfa fiind pentru poet un semn al vigoriei, maturității și bărbăției care, ajunsă în acest punct, se poate dedica edificărilor perene.

Poeții se simt astfel, și prin intermediul versurilor scrise pe acest motiv, copărtași la „murmurul luminii“ de astăzi (Ion Horea), fraternizează cu constructorul, scriu cîte-un „poem pentru o zidărită“ (Horia Zilieru), ascultă „ecouri de baladă“ (Mihai Negulescu, Platon Pardău), zidarii sînt prietenii lor (*Prietenii mei sînt pre-tutîndeni* de Adrian Munțiu), coboară „pe Argeș în jos“ (Darie Novăceanu), se înalță etc., totul cu un elan și cu o voință de a depăși elogiul exterior, de a conferi acestor construcții și oamenilor lor un spațiu de referință și de statornicie pe măsură. Însă, pentru a vorbi în termenii baladei, deși zidurile au fost urzite și înălțate în

chip remarcabil, deși cîte-o imagine fulgeră cerul, luminînd intenții și direcții noi ale interpretării, clădirea întreagă, „mare și înaltă / cum n-a mai fost altă“, încă nu se întrevește. E probabil că se va găsi un poet ce și-o va *asuma*, interiorizînd-o (căci forța motivului e dată de capacitatea lui de a ne marca *din interior* destinul) și investind-o cu toată luciditatea vibrantă necesară, pentru a duce această direcție a valorificării pînă la istovire lirică. Tatonările, sondele aruncate în cele mai diverse puncte, dezvoltările la care a ajuns în lirica actuală, interferențele la care a fost obligat cu motivul prometeic și cel icaric (la fel, relativ des reluate în lirica noastră), răsucirile la care a fost supus, îmbinările ce s-au găsit între diversele lui aspecte și între acestea și epoca în curs, atmosfera creată etc. sînt indicii că acest motiv universal, dar atît de implicat în conștiința și specificul nostru, își va găsi într-o zi poetul ce-l va înălța la un punct echivalabil frumuseții și perenității unor versuri din balada anonimă, ori celei a monumentului de arhitectură de care este definitiv legat în cadrul spiritualității românești. Este și cauza pentru care am stăruit asupra lui, alături de faptul că a fost dintre cele mai exploatate în epoca actuală, atît în raport cu trecutul, cît chiar și față de alte motive și teme mai frecvente în lirică.

Alături de explicațiile date pînă acum în legătură cu frecvența mai mare în literatura noastră a scrierilor centrate *pe* sau avînd tangențe *cu* motivul în discuție ar mai putea fi încercată una, pornind de la cîteva date specifice existenței lui în spațiul carpato-dunărean, ca și de la vitregia condițiilor istorice în care s-a putut edifica ceva pe aceste locuri, de atîtea ori pîrjolite, ori de la împrejurarea că se putea astfel glorifica elanul creator al acestui popor, triumfător împotriva tuturor piedicilor și jertfelor. Apoi, spre deosebire de alte zone, în care au fost înregistrate texte populare de această natură, la noi, cele mai realizate dintr-însele gravitează în jurul înălțării unui mare monument de artă, mănăstirea de la Curtea de Argeș, operă de mîna întîi a arhitecturii românești, relevînd exemplar virtuțile constructive ale popoului. E drept, și o seamă dintre baladele gruzine, ca

și romanul lui Gamsahurdia, cîntă edificarea unei mănăstiri, unică în felul ei. Însă, dacă cea de la Argeș n-a trăit numai ca un simbol în conștiința populară, ci a fost mereu și un punct important de cultură, dacă ea n-a căzut mai niciodată în uitare și paragină, cea gruzină, de la Tbilisi, zidită cu cîteva sute de ani mai devreme, a cunoscut în timp și momente de declin, rămînînd numai un simbol, nu și un focar de iradiere, un reper spiritual, precum ctitoria lui Neagoe. Apoi, baladele românești cîntă, indirect, o epocă de afirmare plenară a spiritualității noastre, cum a fost aceea, scurtă, din vremea lui Neagoe, ceea ce putea, de asemenea, impulsiona interesul unor scriitori pentru reluarea temei în opere ale lor. (Nu intrăm aici în detaliile confuziei populare între Negru Vodă și Neagoe Basarab, chestiunea avînd în general o semnificație subliniară pentru istoria motivului și una cu totul oarecare pentru destinul acestuia în literatura cultă, deși nu e de făcut abstracția că prin Negru Vodă și prin alte elemente motivul fuzionează și cu cel, la fel de interesant, al *întemeierii*, iarăși cu o lungă istorie în literatura noastră.

Conștienți de asemenea fericită îngemănare, ca și de posibilitatea sugerării sincronicității, fie și prin cîte un exemplar, dacă nu prin medii mai largi, a unor aspecte ale existenței noastre cu cea a unor țări din apusul Europei, unii scriitori își situează expres în vremea lui Neagoe scrierile pe această temă. Ion Luca, bunăoară, previne că: „Tragedia celor 10 icari români are loc în timpul domniei religioase a lui Neagoe-Vodă, între anii 1515—1517, la Curtea-de-Argeș, cîțiva ani înaintea morții lui Leonardo da Vinci, 1519, marele pictor, arhitect, sculptor, fizician, inginer, filozof, naturalist și muzicant, care s-a ocupat de problema zborului fără aripi, izvodind planuri de aparate zburătoare și despre care se crede că a făcut încercări de zbor“ (*Icarii de pe Argeș*, tragedie în versuri, 1933, p. 8). Izbit de posibilitatea unei similitudini, el îl face pe Manole al său „boier român, arhitect, pictor, sculptor, fizician și poet“, avînd mai puțin decît Leonardo calificativul de inginer și muzicant, o filozofie, neexprimată în concepte ordonate discursiv, atribuindu-i autorul, mai ales în discuțiile cu

călugărul Averchie (pe aproximativ aceeași cale mersese și Victor Eftimiu în al său *Meșterul Manole*, iar mai recent a pășit și Valeriu Anania). Dincolo de voința dramaturgului de a-și plasa tragedia într-un astfel de timp și context istoric, chestiunea poate fi reținută ca punct de plecare al unor aproximații privind posibilitățile noastre la momentul respectiv. (Ideea unui Manole om de Renaștere mai fusese avansată în secolul trecut de Kovalevski, de modestul N. D. Popescu și de alții, însă totul e rezultatul combinării fanteziste a unor fapte istorice în care motivul popular abia mai înoată.)

Dar încercările de a aduce motivul, ca și în genere folclorul în totalitatea lui, în planul sever al istoriei fixate cronologic, își au neajunsurile lor, chiar și într-o operă de artă, pentru că, totuși, una e o virtualitate și alta realitatea inconfundabilă a unei mentalități existente cîndva. Pe urmă, atmosfera baladei e așa de atemporală, așa de încheată într-un timp („istoric“) al ei, încît de-am avea dovada certă că *acest* Manole a construit mănăstirea de la Argeș (după eventuale studii în străinătate, cum au încercat a sugera unii), tot ar fi extrem de greu a găsi cheia care să unifice timpul istoric cu cel folcloric. În definitiv, unul e Pinte, Horia, Iancu, Darie cel istoric și altul cel din cîntecul popular, care coteștorează, adică înveșnicește și prototipizează lumea lui, dincolo de socotelile noastre de cărturari. Iar cine intră în această lume nu poate face cu totul abstracție de timpul și spațiul ei. De aceea, mai prevăzător, și avizat, Blaga, spre exemplu (care, semnificativ, pentru aserțiunea noastră că epoca modernă a literaturii creează un climat mai generos valorificării artistice a folclorului, a debutat ca poet modernist, fiind, totodată, un propagator al expresionismului), își va fixa, cînd se va reîntoarce la folclor, în care va vedea o componentă a matricei noastre stilistice, „drama în cinci acte“ *Meșterul Manole*, dedicată „lui Sextil Pușcariu iubitorului de știință și legende“, într-un „timp mitic românesc“, mențione cronologică ce, în treacăt fie scris, îi putea inspira și lui G. Călinescu ideea de a-și situa piesa tangentă la motiv, *Șun, sau calea neturburată*, în „Asia orientală la timp mitic...“ Pentru a preciza pe loc în ce pare a sta această tangentă — ex-

terioară, se înțelege — să notăm că Șun are „a îndeplini lucrări fundamentale“ ce „stau la mijloc între istorie și mitologie“, că și el este, ca și Manole al lui Ion Luca, bunăoară, „muzicant, poet, filozof, agricultor, olar, mînuiitor al tuturor industriilor folositoare“, că, în fine, la un moment dat se vorbește în piesă de faptul că un turnător, spre a face „voia duhului“, se vede constrîns să-și arunce „nevasta în cuptor“, pentru a se închea metalul de care are nevoie. Înțelept, Șun consiliază la simularea sacrificiului: „Nu-i de trebuință să arunci pe femeia ta în cuptor, ci numai cîteva șuvițe de păr și unghii. Duhul va cunoaște astfel mireasma trupului nevastei tale și se va veseli“. Dealtfel, asociația nu-i cu totul fortuită, cu atît mai mult cu cît spațiul chinez cunoaște și el unele firave întruchipări ale motivului. Astfel, pentru a da un exemplu, într-o poveste chinezească (vezi vol. *Basmelor popoarelor Asiei*, Ed. tineretului, 1963, p. 193-197), un meșter nu poate turna un clopot pînă ce fiica sa nu sare în cuptor în metalul topit, consolidînd astfel cu propriu-i trup viitorul aliaj. Nu trebuie să deducem neapărat de aici că marele scriitor cunoștea vreo versiune a respectivului basm. E mai plauzibil faptul că el, deși-și situa piesa într-un mediu vechi chinezesc, nu se putea „abstrage“ oricăror aspecte ale „mitologiei“ noastre, care „plutind în aer“ s-a infuzat inconștient în opera sa, ilustrîndu-se astfel consonanța de adîncime a acesteia cu spiritualitatea noastră în specificitatea ei.

Am mai putea arunca și alte ipoteze în legătură cu interesul scriitorilor pentru motiv. Una ar fi aceea că balada noastră apasă insistent asupra zbuciumului creației artistice, aceasta presupunînd, pe parcursul desăvîrșirii ei, reluări succesive, angajări tot mai solicitante, pînă la epuizarea tuturor virtualităților de care dispune un artist în acel moment, pînă la vidarea completă a acestuia de ele și trecerea lor integrală în operă. E un moment al împlinirii persoanei în personalitate, al posibilității în realitate, cîntat cu fină intuiție în piesele folclorice realizate, ca acelea din colecțiile Alecsandri, G. Dem. Teodorescu etc. Acest nod conflictual odată depășit, balada (a cărei „versiune română este cea mai amplă și mai desăvîrșită din cîte se cunosc“ — susține învățatul Giuseppe

Morici) relevă altul, nu mai puțin critic, acela dintre domnitor și Manole, în fond conflictul dintre artist și societatea vremii sale. În subsidiar înmugurește o altă contradicție, anume aceea dintre creator și opinia publică, care-și face o anume imagine despre un artist, îl fixează, intolerabil aproape, într-o anume postură, neîngăduindu-i sau neînregistrîndu-i abaterile, alte virtuți sau împliniri, în cazul de față, domnul neconcepînd a-l lăsa pe Manole a-și da din nou măsura într-o viitoare operă. Conflictul mai e prezent, după informațiile avute, numai în spațiu gruzin (a cărui cercetare comparativă mai aprofundată ar fi utilă), unde, tot astfel, domnitorul, spre a-i lua meșterului posibilitatea de a ridica o nouă construcție, îi amputează dreapta, și Gamsahurdia dă în această secțiune a romanului său pagini de o mare vibrație, fiind, poate, scriitorul care a explorat cel mai amplu drama unui artist aflat într-o atare ipostază. Dacă acceptăm raportarea romanelor lui G. Călinescu, *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, la motivul Meșterului Manole, raportare ce poate suscita totuși unele întîmpinări, atunci, mai ales prin *Bietul Ioanide*, conflictul dintre artist și societatea vremii lui poate fi socotit ca magistral ilustrat la noi sub anume laturi. Căci, în timp ce Manole din baladă și semenii lui din scrierile culte, reiau totuși, cu eforturi și sacrificii succesive, e drept, construcțiile începute, Ioanide e pus în condiția mizeră de a cîrpi edificii vechi și a-și consuma elanurile aruncîndu-și-le pe hîrtii din care nu vor trece niciodată în piatră și cărămidă. De unde inaderența lor la realități, fiindcă nu erau gîndite niciodată în vederea acestora, ci plecau cel mult de la ele.

În fine, ideea libertății artistului de a se smulge cercului său social, de a-l depăși pe acesta, fie și prin tentativa simbolică a zborului, ratarea întreprinderii, dar acceptarea ei de către mentalitatea populară, care-l izbăvește pe Manole, înveșnicind semnificația gestului său prin țîșnirea din locul fatalei căderi a unui izvor cu apă lină, poate figura un alt rol al atenției scriitorului pentru baladă, toți autorii din spațiul românesc — fiindcă numai aici se încearcă frîngerea cercului mărginirii sociale — căutînd a-i da o interpretare. Balada poate fi văzută apoi ca simbolizînd simultan lupta artistului cu

eroziunea timpului, confruntarea sa dramatică cu societatea, al cărei cerc se cuvine mereu depășit, în fine, încercarea temerară a unui creator de a frînge mărghinirea spațiului însuși, ieșirea sa în planul eternității, care-l acceptă doar prin capodopera realizată. E un mod de simbolizare a înstrăinării artistului de lume — pentru a folosi un termen mult vehiculat în vremurile mai noi — și de apropiere, cu acest preț, de esența unică a personalității sale, Manole detașându-se de meșteri, de familie, de societatea simbolizată prin alaiul domnesc, de sine însuși prin sacrificarea propriului trup (moment în care o raportare gratuită la Nastratin Hogeia al lui Ion Barbu — „sfînt trup și hrană sieși, hagi rupea din el“ — poate veni în minte), pentru a ajunge astfel la revelarea treptată a ființei lui unice, la atingerea spiritualității sale pure, incontinentă și perene, fîntînă nesecată, aptă a potoli în veac setea de frumos a celor ce se vor oglindi în undele ei.

Ar mai fi de evidențiat apoi împrejurarea că, dacă apelul la alte capodopere, cum ar fi *Miorița*, spre exemplu, implică neapărat o seamă de constrîngeri, tema neputînd fi deocamdată tratată în afara unui mediu păstoresc, relativ arhaic, ritualizat chiar (vezi *Baltagul* lui Sadoveanu și *Miorița* lui Valeriu Anania), motivul *Meșterului Manole*, dimpotrivă, înlesnește mari libertăți. Așa se explică abordarea lui din unghiul dramaturgiei istorice (Nicolae Iorga, Ion Luca, Darie Magheru, Laurențiu Fulga), a celei moderne (Octavian Goga, Horia Lovinescu), ori a celei relevînd substratul ei mitic (Lucian Blaga, Adrian Maniu, Valeriu Anania la noi, Theotokas la greci). Că motivul constituie un punct de atracție perpetuu, mai ales pentru autorii de teatru, explicația stă, pe de o parte, în dramatismul vibrant al desfășurării episoadelor, iar pe de alta, în nenumărate sugestii și valențe scenice implicate în substrucția acestora. Evident, aceasta nu exclude apariția unor scrieri epice pe acest motiv, însă, deocamdată, cele existente în literatura noastră nu trec decît întîmplător peste interesul documentar. Rămîne solidul roman al lui Gamsahurdia, al cărui erou central este marele meșter, și episoadele din cartea lui Andrić, interesante mai ales pentru felul cum sugerează nașterea și

circulația unor astfel de legende. Însă în privința valorificării dramatice și lirice, ca și în cea a cantității încercărilor de acest fel, literatura noastră deține deocamdată primatul absolut. Cîteva din temeiurile acestui primat am încercat a sugera în cele de mai înainte, rămînînd acum, în lumina exemplificărilor de mai sus, a nota în încheiere alte cîteva lucruri.

Se vede astfel limpede, urmărind cariera făcută în literatura noastră cultă de acest motiv (situația e valabilă, în mare, pentru întregul nostru folclor), cum valorificarea lui în profunzime are loc pe măsură ce aceasta evoluează, se desprinde, într-un anume fel, tot mai mult de contextul tradițional, modernizîndu-se, adică eliberîndu-se de superficialitățile acestui contact și realizînd o fuziune de adîncime, organică și consubstanțială. Se creează astfel climatul abordării temeinice a motivelor, temelor etc., din unghiuri foarte diverse, contradictorii, opuse chiar, pe care numai esențele, odată atinse, le înlesnesc, multivalente fiind, și de către personalități artistice de diversitatea celor amintite, dar apte a vedea cum pasul gîndirii, al artei anonime calcă, în genere, aceleași căi ale înțelepciunii și aruncă aceleași punți în necunoscut ca și filozofiile, moralele, artele, psihologiile organizate în sisteme sau iscălite de nume intimidante. Dar, cum nu putem sonda adîncimile ameteitoare cu sapa, tot astfel filonul folcloric rămîne învelat amatorului, oricît ar fi acesta de pasionat. Încît, se poate enunța, aproape axiomatic, constatarea că, cu cît revenirea la folclor se face dintr-un punct mai înalt, mai „străin“ de acesta (cazul Ion Luca și mai ales Lucian Blaga e edificator pentru motivul în discuție, cu atît valorificarea lui e mai plenară, îndeosebi într-o cultură ca a noastră, unde materialele folclorice constituie un tezaur, viu în multe dintre componentele sale. Pentru că o influență și mai ales o înrudită veritabilă nu se manifestă prin prelucrări sau adaptări de motive, prin apeluri superficiale (spre a realiza „culoarea locală“, „nota specifică“ etc.), ci prin cercetarea avizată și dezvăluirea semnificațiilor adînci, prin luminarea adecvată a acestora și *reinființarea* lor în opere durabile.

Se vede, aşadar, că, indiferent de ipostazele în care-l înţelegem, indiferent de gradul de realizare personală sau socială în care-l surprindem, arhitectul, constructorul, protagonist sau nu, în măsura în care zvîcneşte în el fiorul de *homo aedificans* şi mai ales de *homo aestheticus*, este constrîns la jertfire, la restrîngere a legăturilor obişnuite cu lumea, spre a izbucni plenar în planul esenţelor, al fundamentelor existenţei sociale şi individuale, consfinţind măcar o fărîmă din ceea ce diferenţiază pe om de restul înfăţişărilor acestei lumi şi justificîndu-l faţă de sine. Aceasta ar fi şi una din explicaţiile faptului că tema a ispitit şi ispiteşte mereu pe scriitori. De aceea, înainte de orice concluzie, la capătul acestui nedeşăvîrşit ocol prin literatura acestei teme, o constatare se impune parcă mai ferm decît altele, cel puţin pentru noi cei de pe aceste meridiane. Anume că, vechi de cînd lumea şi literatura, tema constructorului a circulat şi circulă în felurite ipostaze, atît în literatura populară cît şi în cea cultă, cristalizînd uneori în realităţi estetice dintre cele mai atrăgătoare, între care cele mai multe par a ţine de sfera literaturii române. Într-un plan mai larg (dar şi cu rezerva informaţiei incomplete), s-ar putea adăuga faptul că, de regulă, destinul constructorului e oarecum mai des abordat în literaturile ţărilor din estul Europei, deci în ţări, să zicem, mai puţin „construite“ o vreme, dar în care şi motivul jertfei zidirii circulă mai intens şi în forme artistice deosebite. În Europa vestică (şi în restul lumii) accentul ar cădea mai ales pe construcţia ca atare şi pe simbolurile gravitînd în jurul ei, ori atribuite de autor (*Buddenbrook*, *Nôtre-Dame de Paris*, *Forsythe Saga*, *Tunelul lui Kellerman*, *Der Schimmelreiter* de Storm, *Eli* de Nelly Sachs, cărţile lui Böll etc.), ţinînd seama de faptul că acolo filonul popular e foarte subţiat, cînd nu cu totul dispărut din circulaţie. Sigur, o demarcare precisă e greu a face, însă în linii mari lucrurile par a sta astfel. Aceasta în privinţa circulaţiei. Evolutiv, tema s-a evidenţiat în mitologia şi literatura antichităţii greco-latine, în cea a medievalităţii vest-europene, din care s-a revărsat în literatura modernă, în timp ce în est ea a circulat şi subzistă încă în literatura populară (cu forme mai consolidate la greci, bulgari, sîrbi, aromâni, români, de

la care a trecut la maghiari, iar în spaţiu extra-european la georgieni mai cu seamă), de unde a pătruns de mai multe ori, recent, în cea cultă, dînd opere de înţia mărime în genul respectiv. Curios lucru, deşi am fi tentaţi a crede că s-a scris multă literatură în jurul acestei coordonate fundamentale a omului, la o cercetare mai atentă aceasta se întrezăreşte a nu fi prea abundentă şi, bunăoară, ar fi relativ greu a semnală o capodoperă universal acceptată în acest sens, în afara cazului cînd i-am circumscrie *Faust* al lui Goethe, ceea ce ar putea da totuşi naştere la posibile întrebări. Încît, deşi direcţiile în care a evoluat literatura acestui motiv sînt relativ multe, deşi unghiurile din care cele privitoare la constructor şi destinul său au fost abordate literar s-au diversificat mereu (cum am încercat a sugera indirect prin scrierile citate), personaje ilustrative, raportabile substanţial la vechile tipuri, s-au încheat puţine şi greu, cu toată abundenţa apariţiilor lor în diverse momente şi literaturi. S-ar putea zice chiar că, pe măsura creşterii spaţiului construit şi a înmulţirii apariţiilor constructorului şi arhitectului, în felurite scrieri scad sorţii de a se ajunge la tipuri reprezentative, dacă nu cumva dintotdeauna tipurile vor fi fost rodul unei astfel sau altfel de abundenţe pe care au şters-o, subsumîndu-şi-o integral, din memoria omului, multă vreme singura aptă a conserva date ale creaţiei. În mare însă avem în faţă o permanenţă a literaturii, a unui aspect al ei care va mai înscrie probabil opere pe măsura dimensiunii umane pe care o reflectă.

1978—1981

Literatura cultă și populară În epoca marilor clasici

Cons substanțialitatea evidentă, dar cam parcelat cercetată încă și uneori greu acceptată, a literaturii române cu folclorul, pe durata devenirii ei, cunoaște în epoca manifestării marilor clasici o seamă de structurări și împliniri ce-i conferă o înfățișare caracteristică. Bineînțeles că respectivele restructurări și adaosuri nu se fac în dauna bunurilor și experiențelor moștenite și înglobate mersului de pînă atunci al literaturii noastre, care sînt nu o dată reanalizate și repotențate în noua perioadă, integrate mai organic profilului general și actului creației literare a epocii. Astfel, spre exemplu, osmoza realizată în stadiul vechi al literaturii române, oarecum în afara voinței scriitorilor, care nu intuiseră decît accidental existența culturii populare și mai ales importanța sa pentru literatură (Stolnicul Constantin Cantacuzino, Ion Neculce, Dimitrie Cantemir, Dosoftei) continuă să subziste și acum — ca pe întreg parcursul scrisului literar românesc, de altfel — într-o serie de opere (scrieri ale lui Odobescu, Ion Ghica, Slavici, Miron Pompiliu, Samson Bodnărescu, Caragiale), care nu sînt inspirate totdeauna în chip direct din folclor, dar în care acesta se insinuează aproape de la sine, prin elementele lui topite deja în limbă, în locuțiuni și proverbe, în expresii devenite bunuri comune etc., și care fac să persiste peste veacuri legăturile inițiale în care se află literatura noastră cu filonul popular, conferind, totodată, acea rară expresivitate estetică limbii române, căreia mai toți scriitorii îi sînt profund îndatorați. Mai mult decît în altele (franceză, italiană, spaniolă, germană,

engleză), în română esteticul este nu numai exprimat prin intermediul limbii ci și serios potențat de aceasta. Într-adevăr, aceste virtuți ale românei țin și de împrejurarea că ea vehiculează folclorul pe care-l implică încă de la întîiele ei zvicniri, menținîndu-și pe această cale proaspete sevele expresive. Aceasta face ca pînza difuză a culturii populare să fie destul de consistentă acum, ca și mai tîrziu, pentru ca să putem vorbi de atari absorbții, chiar și în afara scrierilor inspirate direct din ea, care, altfel, se înmulțesc în noua epocă și dobîndesc mai ales o indiscutabilă valoare reprezentativă, recondiționînd configurația întregului proces desfășurat, luminîndu-l uneori în alt chip.

Tot astfel, ceea ce se cîștigase în acea perioadă, mai scurtă ca timp, dar mult mai amplă ca desfășurare, de pînă la generația lui Alecsandri, cînd avusese loc o acumulare de date noi privitoare la folclor, profitabile pentru epocă, dar în care lucrurile nu se schimbaseră încă radical, nu rămîne fără urmări pentru noii scriitori. Aceleași semne ale admirației oarecum în sine față de acest patrimoniu, chiar regretele de atunci că nu se procedează la adunarea lui („pagubă că nește cîntări ca aceste nu să însămnează“, zice I. Budai-Deleanu într-o notă la *Țiganiada*), se observă și acum, într-un ciudat paralelism (cazul Codru-Drăgușanu, D. Petrino, Vasile Bumbac etc.) cu cercetările științifice de mare amploare la care se angajaseră atîția, preluînd și ei destule însemne din blazoanele înaintașilor. Chiar unele formulări teoretice din epocă — e drept ale scriitorilor minori și publiciștilor ocazionali — amintesc încă de Șincai, Barițiu etc., deși între timp se făcuseră pași definitori în această direcție. Chipul cum scurta noastră perioadă iluministă și cea a îndrumărilor inițiale spre clasicism privește folclorul — mai ales, dar nu numai, ca superstiție de combătut (semnificînd, prin urmare, pe o latură, o cunoaștere cu finalități negative) și numai arareori ca document istoric și de viață populară, cîteodată doar în stricta măsură în care folosea ca argument privitor la ascendența noastră latină (cazul unor reprezentanți ai Școlii ardelenene) — se prelungește, de asemenea, în epocă și uneori peste ea (prin Coșbuc, spre pildă, printr-o parte

a activității lui), atestând diversitatea punctelor de vedere ce coexistă (și, mai rar, se înfruntă) și circulă în legătură cu folclorul într-o vreme când absorbția lui în literatură e atât de viguroasă, iar studiile privitoare la el se orientează în direcții fundamentale. Chiar ceea ce se ilustrase ca o excepție sau prevestire în epocile anterioare pe lângă că continuă să fecundeze în cea discutată, își găsește și altfel de perechi în ea.

Așa, spre exemplu, precum Cantemir face la vremea lui un fel de antefolcloristică și etnografie, a cărei continuare putea fi dintre cele mai promițătoare, tot așa Eminescu va încerca, exceptându-și în bună măsură epoca, închegarea în plan artistic a unei mitologii statornicite pe cadre tradiționale, iar proverbul, care se întretese în mai toată devenirea scrierilor literare vechi, înlesnind o pătrundere tot mai substanțială a gândirii populare, laice, în plasma acelora (inclusiv în a celor religioase, care dobîndesc o sui-generis ambivalență ce-ar merita pusă cîndva în lumină), capătă, după ilustra colecție de la începutul secolului al XIX-lea a vornicului Iordache Golescu, pe care o putem socoti printre primele în lume (iar pe el un fel de instinctiv Erasm al locului), abia spre sfîrșitul veacului o nouă împlinire prin Iuliu A. Zanne, la rîndu-i un om de excepție în cultura noastră. Linia lui Anton Pann, care își bazase, cum se știe, cea mai solidă și cuprinzătoare parte a operei sale pe creația orală, va fi reluată acum, intrucîtva, de Creangă, după cum ceea ce izbutise magistral Ion Heliade Rădulescu în *Sburătorul*, întîia capodoperă lirică românească inspirată de aceasta, avea și semnificația unui drum pe care abia la Eminescu vom mai întîlni asemenea realizări. Și exemple care să ateste atari continuități și perechi de excepții semnificative s-ar mai putea eventual găsi, chiar dacă nu de astfel de anvergură.

Dar semnele de raportare și continuitate cele mai multe vin mai ales din perioada imediat anterioară, a pașoptiștilor, unioniștilor și postunioniștilor, cînd, ca și acum, în mare măsură, folclorul fusese marea revelație, reperul principal al multora și argumentul mai tuturor în acțiunile de anvergură națională pe care le întreprindeau sau la care se alăturau cu entuziasm. Ca și atunci,

cînd deși latura artistică a creației populare era puternic receptată, ea era relevată oarecum între altele, chiar în subsidiar sau în termeni foarte generali, accentul căzînd pe valoarea ei istorică, națională, socială și morală, nu o dată direct politică (Kogălniceanu, Bălcescu, Alecsandri, Russo, Bolliac, Bolintineanu), adică era folosită ca argument în privința originii latine a poporului nostru, a unității, a originalității și puterii excepționale de creație a acestuia, la fel și acum, mulți dintre scriitori și chiar teoreticieni jură pe aceleași table, uneori aproape neschimbate, fără a fi totuși anacronici, ci doar încă nu îndeajuns de preocupați de semnificațiile mult mai cuprinzătoare ale folclorului, cum vom vedea că erau alți contemporani ai lor. Mai e vorba și de o firească prelungire, cîteodată epigonică și mai ales fetișizantă, a entuziasmului inițial al descoperitorilor (mulți încă în plină activitate), căruia i se adaugă acum parte din cel al contextului istoric nou, în multe privințe înnoitor, în care apar marii clasici (independența, angajarea tot mai susținută a României pe drumul vieții moderne, ținta către dimensiunile naționale și statale întregi etc.).

Tot acestui entuziasm hipertrofiat de condițiile în care se făcea apel la patrimoniul popular se vor fi datorînd parțial și impulsurile spre „potriviri“ și „întocmiri“, care dăinuie încă în toată jumătatea a doua a secolului, pentru ca argumentele aduse dinspre el să fie cît mai convingătoare. Evident, acestea se pot explica și printr-acea foarte răspîdită încă în vreme credință în necesitatea restaurărilor, a restabilirii formelor originale și, ca atare, ideale, încît lucrurile se cuvin așezate într-o perspectivă mult mai cuprinzătoare și profitabilă decît ineficiențele anatimizări, ale căror semne se manifestă de pe acum, ca o reacție împotriva lui Alecsandri și a șuvoiului de adepți ce-i prelungesc și exagerează imixtiunile în materialul cules. Dar explicare nu înseamnă și apărare sau recomandare, ci încercare de înțelegere. Așa încît, deși epoca în datele ei esențiale a fost relativ scurtă, ecourile îi sînt detectabile uneori pînă sub zarea actualității. În mare, ea se încheie odată cu înfăptuirea unirii și a reformelor ce i-au urmat, cu recunoașterea individualității certe a națiunii române, iar, în plan lite-

rar, cu publicarea de către Alecsandri a ediției a II-a a *Poeziilor populare ale românilor*, în 1866 (mai ales aceasta, și mai puțin prima, fiind cea care a impus co-virșitorul prestigiu al colecției), cu constituirea *Junimii* și apariția *Convorbirilor literare* în 1867. Însă datele nu trebuie absolutizate, ci privite doar, cum am încercat a sugera, recapitulând în fugă, ca niște repere relativ convenționale ale unui proces în continuă desfășurare.

Că în compunerea tabloului apar cam pe atunci o serie de factori ce-i modifică într-o măsură ritmul și dimensiunile, unele aspecte constitutive chiar, e iarăși nu prea greu de observat, mai ales din perspectiva epocii și a epocilor următoare. Ba, se pot introduce în discuție și o seamă de explicații, în legătură cu climatul general al noii etape, utile pentru claritatea înțelegerii mai complexe a osmozei dintre cele două ipostaze ale literaturii noastre în momentul când cea cultă intră în faza clasicității ei decisive (nu a clasicismului!), la care cea populară în general va contribui într-un chip mult diferit de cele anterioare.

Mai întâi, e de făcut constatarea că dacă în perioada anterioară descoperitorii și elogiatorii folclorului erau cu deosebire poeții (Alecsandri, Bolliac, Bolintineanu etc.), secondăți de istorici și ideologi (Kogălniceanu, Bălcescu, Russo), în cea care începe acum interesul pentru aceste bunuri se diversifică mereu. Ele sînt culese, analizate sau luate în treacăt în discuție de filologi (Hasdeu, Cipariu, Sbiera, Lambrior), de critici propriu-ziși (Maiorescu și, în treacăt, Gherea), de istorici (Xenopol) și filosofi (V. Conta), de publiciști (Iosif Vulcan, care, cum zicea Eminescu, a avut „o idee sigură de ceea ce va să zică literatura populară”, Alecu și Gheorghe Hurmuzachi), care, alături de marii scriitori ai vremii (Odobescu, Eminescu, Slavici, Creangă, Macedonski, Caragiale), de unii oameni de teatru (Millo, Costache Caragiale), de plasticieni (Aman, Grigorescu, Andreescu, Emigelschi), compozitori (între care e de menționat îndeosebi Ciprian Porumbescu) economiști (P. S. Aurelian) și alți oameni de cultură și artă, care abordează mult mai complex și din diverse unghiuri și sfere de interes. Tot acum încep să apară cule-

gătorii, folcloriștii și etnologii specializați precum Hasdeu, Ispirescu, Caragiani, Lambrior, Miron Pompiliu, I. G. Sbiera, G. Dem. Teodorescu, S. Fl. Marian, T. T. Burada, Gaster și alții, unii dintre ei scriitori sau specialiști notorii în diverse alte domenii pe care uneori folclorul le marca sau interfera cu ele. Periodicele acordă tot mai mult spațiu acestor produse, opiniilor și studiilor privitoare la ele, apar broșuri și cărți relative la domeniu, crește numărul culegerilor și prelucrărilor de tip N. D. Popescu, se conturează direcții diferite de înțelegere, se încearcă a li se preciza sfera, caracteristicile, raporturile cu alte componente ale culturii etc., fapte de pe a căror urmă se vor resimți numaidecît și relațiile existente între folclor și literatura cultă, devenită, pe măsura maturizării ei, tot mai aptă a absorbi complex și a valorifica substanțial patrimoniul popular, relevîndu-l.

Pe urmă, scriitorii înșiși provin din medii mult mai diverse și tot mai apropiate de cele folclorice, cînd nu sînt emanații directe ale acestora (Creangă, Slavici, Miron Pompiliu, I. Popovici-Bănățeanul etc.), ceea ce va influența direct chipul de nouă realizare a osmozei pomenite la început. Căci dacă un Alecsandri, Bălcescu, Russo și alții din generația lor veneau *înspre* folclor, majoritatea celor din epoca următoare vin mai mult sau mai puțin *dinspre* el (inclusiv Caragiale, a cărui *Noapte furtunoasă* e un basm cu Făt-Frumos și Ileana Cosînzeana căzuți la mahala, și Eminescu, ale cărui ample peregrinări în perioada adolescenței l-au pus într-o legătură nemijlocită cu viața poporului și creațiile sale etc.). Oricum, o deplasare de accent în această direcție poate fi susținută fără mari dificultăți. Să nu uităm, dealtfel, pentru categoria celor ce veneau *înspre* folclor, că la noi distanțele între clasele populare și pătura superpusă nu erau chiar astronomice, cum i-ar putea apărea cuiva hrănit numai cu abstracte teorii. Ion Ghica, Alecsandri și alții ne-au lăsat în acest sens mărturie dintre cele mai convingătoare. În orice caz, raporturile culturale și artistice dintre acestea nu se suprapun totdeauna cu cele sociale, ci se află numai într-o subtilă corespundere, pe care nu e util a o neglija cînd raportăm cultura la societate sau, ca în cazul de față, urmărim

cîteva din semnificațiile raporturilor dintre folclor și literatura cultă în spațiu românesc. Scriitorii puteau și au fraternizat entuziast cu poporul pe terenul creației artistice, al tradițiilor și obiceiurilor, în genere al culturii, fără ca prin aceasta să-și anuleze și distanța socială față cu el (fapt imposibil, de la un punct înainte). E doar un *distinguo* de care se cuvine ținut seama în chip expres aici, altfel neputîndu-se înțelege entuziasmul unor scriitori din clasele de sus pentru latura socială, profund justițiară a folclorului nostru, transcenderea unor astfel de motive ale sale în opera lor, asumîndu-și-le. Apoi, deși unii continuă tradiția culegerii directe a folclorului, ca Eminescu, Miron Pompiliu, accidental Odobescu și Ion Creangă etc., îndeletnicirea trece tot mai mult în seama altora, ca și studierea acestui tezaur. De asemenea, e de ținut seamă de faptul că, în linia tradiției stabilite de înaintași, măcar doi dintre marii scriitori și erudiți ai epocii — Al. I. Odobescu și B. P. Hasdeu — vor da studii de anvergură la vremea respectivă asupra acestui domeniu. Însă, lucru curios, infiltrațiile directe ale folclorului în opera lor sînt ceva mai reduse și mai puțin absorbite decît la alții, cu excepția, elementelor pe care le înglobam mai sus fondului comun, înconștient popular al culturii noastre (proverbe, locuțiuni etc.). Însă axarea programatică pe motive folclorice e relativ rară la ei, poate și ca un reflex al absorbției ce o înfăptuiseră în latura critică a activității lor privitoare la acest patrimoniu, de care, suprasaturați, nu se mai puteau apropia în creația literară, care e în bună măsură și un protest, un mijloc, cît conștient, cît nu, de apărare, de refulare (nu neapărat de viziune freudiană) a unor elemente prea mult ținute sub ochi. Fapt este că la Odobescu și Hasdeu, și cu atît mai puțin la critici precum Maiorescu și Gheera, raportările creatoare la folclor sînt mult mai reduse decît ne așteptăm.

Noțiunea de poezie populară e tot mai frecvent înlocuită în acest interval cu cea de *cîntec* și de *literatură populară*, ceea ce atestă, pe de o parte, o înțelegere mai complexă a folclorului în genere (termenul tot de pe acum își consolidează prezența), iar pe de alta, a ansamblului componentelor sale literare și extra-literare une-

ori. Dealtfel, paralel cu interesul așa de manifest pentru poezia lirică și pentru baladă din prima jumătate a secolului al XIX-lea, explicabil și prin comandamentele generale cărora le era subordonată creația populară, se trece, în jumătatea următoare, la adunarea și studierea și a celorlalte specii ale sale. Filimon și Odobescu deschid seria culegerilor și prelucrărilor de proză populară (urmați de Ispirescu și Sbiera, I. C. Fundescu, Ion Pop Reteganul și de alții), G. Dem. Teodorescu atrage atenția asupra colindelor, Hîntescu dă o culegere de proverbe (Lambrior fiind cel care o va releva pe a lui Iordache Golescu), Simeon Florea Marian va lărgi aria în direcția *Descîntecelor poporane române* (1886), a vrăjilor și tradițiilor, fiind, totodată, pe urmele lui Hasdeu, cel ce va atrage serios atenția asupra factorului etnografic, ilustrîndu-l cu cîteva lucrări exemplare etc. Este acum momentul cînd, prin Lambrior și, sporadic, prin alții, se pune tot mai insistent chestiunea culegerilor totale, a alcătuirii a ceea ce peste veac se va numi corpusul folclorului românesc, după care tînjim și astăzi, fără ca vreo instituție să inițieze înfăptuirea lui.

Tot de pe acum, lărgind enunțurile lui Bolintineanu și venind cu certe avansuri metodologice și informative, Odobescu, Slavici și mai ales Hasdeu și cei din școala lui vor deschide seria cercetărilor comparatiste de amploare, odată cu care își fac tot mai mult loc teoriile folcloristice și etnografice europene ale vremii, închegîndu-se astfel, prin cumulara acestor date și a altora de interes special, și o școală folcloristică românească, strălucitoare prin cîteva dintre reprezentanții săi din epocă. Se croiesc, în paralel, societăți și asociații menite a sprijini adunarea și publicarea materialelor folclorice din întreg spațiul românesc (din multe făcînd parte și scriitorii epocii, precum Eminescu și Miron Pompiliu din „Orientul” lui Gr. H. Grindea, la rîndul său un pasionat de creația populară), apar periodice destinate aproape în întregime culturii și literaturii populare, încep să se tipărească noi și masive culegeri, se inițiază chestionare filologico-folclorice (Hasdeu, Aron Densușianu etc.) prefigurînd anchetele de mai tîrziu, compunîndu-se astfel, prin toate

aceste elemente, un peisaj de epocă în cele mai multe privințe diferit de cel anterior.

Deplasarea se face, aşadar, în principal, dinspre entuziasmul firesc al descoperitorilor mîndri de comoara aflată, către preluarea ei lucidă, studierea multilaterală şi investigarea de adîncime a acestui patrimoniu cu atîtea implicaţii în configurarea culturii române în ansamblul ei, implicaţii tot de pe acum intuite critic în dimensiunile lor, comparabile cu cele ale existenţei poporului român însuşi. Şocul iniţial odată depăşit, se conturează tot mai evident o atmosferă de cercetare complexă, de meditaţie întemeiată pe fapte statornicite şi de continuare în deplină conştiinţă a ceea ce se realizase în chip spontan sau sub impulsul entuziasmului generat de primele contacte. Evident, atitudinile coexistă, faptele se întrepătrund, dar tendinţa ultimă, a lucidităţii critice sau lirice, caracteristică într-atît acestei perioade în diversele ei planuri, inclusiv în cel de faţă, cîştigă tot mai mult teren, pînă-ntr-acolo încît chiar reprezentanţii celei anterioare îşi modifică uşor optica. Ilustrativ în această privinţă e cazul lui Alecsandri care, de la scrierile în obsedată notă folclorică din tinereţe (atingînd uneori nivelul simplei pastişe), evoluează în partea de sfîrşit a scrisului său către o asimilare substanţială a creaţiilor populare, neputîndu-se astfel sustrage presiunii noului climat. Că pînă la clarificarea deplină a lucrurilor mai este încă destul, cu toate progresele şi schimbările de atitudine menţionate, ne putem da seama şi din faptul că, scriind despre poezia populară şi despre culegerea lui Alecsandri, Titu Maiorescu, bunăoară, reţine din aceasta, drept mostre de realizare artistică spontană şi exemplu de atitudine creatoare a poporului, mai cu seamă piesele care miroase cel mai mult a fabricat al poetului, a pseudofolclor. E un semn că epidemia „întocmirilor“ era încă în forţă, că nu i se prea bănuiau consecinţele şi că, pe de altă parte, chestiunea autenticităţii, a exactităţii pieselor culese, era privită deocamdată cu relativă indiferenţă. În acelaşi timp, deşi conştiinţa critică faţă de folclor depăşise faza admirării lui entuziaste, nu se avansase, totuşi, prea mult, în direcţia desacralizării acestuia şi, prin urmare, nu se puneă încă problema dis-

cernerii lucide în masa lui a pieselor excepţionale sau consistete de cele precare, alterate de vreme sau pur şi simplu neizbutite. E drept, materiale erau încă relativ puţine, culegerea însăşi se făcuse selectiv, incongruenţele fuseseră tacit remaniate, încît textele inconsistente erau abia nişte rare accidente. Numai darea masivă la iveală a produselor va oferi teren operaţiilor de selec-tare şi argumente criticii, deocamdată timid chestionată şi numai accidental şi polemic negatoare a valorii estetice a unei părţi a lui. Concomitent cu aceasta şi cu înmulţirea epidemică a textelor „corese“ se va pune şi chestiunea neintervenţiei în materialul cules.

O vor pune alţii decît Maiorescu, căruia îi va reveni însă în răspunsul dat la Academie lui Duiliu Zamfirescu, îndatorirea de a explica, cu ştiuta-i probitate, cauzele şi împrejurările care au facilitat atari procedări. Însă tot Maiorescu va încerca, în timpul primului său ministeriat la culte şi instrucţie publică să îndrume lucrurile pe făgaşul firesc. Iată ce spune el într-un raport întocmit la 15 noiembrie 1875 despre aceste chestiuni : „Pentru a continua impulsul puternic ce l-a dat d. Vasilie Alecsandri prin nepreţuita sa adunare de cîntece populare din toate provinciile române, am crezut că este un mijloc foarte potrivit a se însărcina învăţătorii rurali, ca unii ce trăiesc în sinul poporului, de a culege de pretutindenea poesiele şi poveştile, datinele şi obiceiurile, scriindu-le şi descriindu-le cu credinţă aşa cum le aud şi le văd în mijlocul sătenilor. Spre uşurarea şi asigurarea unei culegeri credincioase se lucrează un cestionar simplu. O comisie de oameni competenţi va fi mai pe urmă însărcinată cu examinarea numeroaselor relaţiuni, ce se adună în astă privinţă.

Cît priveşte muzica populară, adunarea şi fixarea ei cere oarecare cunoştinţe speciale de la persoanele însărcinate cu asemenea lucrare. Am crezut timpul sosit de a începe o pregătire în acest înţeles şi am introdus muzica vocală ca studiu obligatoriu în şcoalele normale pentru învăţători şi în şcoalele centrale de fete ale statului, accentuînd mai virtos muzica naţională. Învăţătorii şi învăţătoarele ieşite din aceste şcoale, pe lângă un mijloc puternic de cultivare, de care vor dispune, vor fi

apoi în stare a face culegerea și fixarea muzicei așa cum se obișnuiește în poporul nostru" (*Raport asupra lucrărilor Ministerului Cultelor și al Instrucțiunii publice*, Buc., 1875, p. 16-17). Așadar, o viziune perfect acceptabilă, pe care procedeele și metodele ulterioare o vor confirma pe deplin, dezvoltând-o. Cestionarul amintit a fost și el alcătuit și difuzat însă, dată fiind efemeritatea prezenței lui Maiorescu în fruntea ministerului și a oamenilor numiți de el în unele posturi, roadele lui n-au apucat a se vedea. El a putut stimula însă, în chip indirect, cercetările. Lucru demn a fi reținut, „cestionarul simplu“ fusese alcătuit de Creangă și de Eminescu, cel din urmă dând și o relație în acest sens în *Timpul* din 1 aprilie 1882, unde, bibliografiind *Columna lui Traian* și comentând răspunsurile unor învățători la „al doilea cestionar făcut de d. Hăsdeu“ în legătură cu obiceiurile noastre juridice, notează: „încă sub ministrul Maiorescu se împărțise, după cum știm, un asemenea cestionar privitor la datinile poporului la naștere, nunți, înmormintări și la alte ocazii solemne. La cestionarul întii a lucrat mai cu seamă Ion Creangă“. Astfel, culegători, interpreți și valorificatori de prima mărime ai folclorului conlucrează în respectiva perioadă la abordarea lui științifică, încercând a determina un veritabil curent de opinie în această direcție („Cu toate considerațiile de decență literară, am dori ca mai cu seamă elementele literaturii populare să se adune fără scădere și nealterate prin pruderie. Tale quale“, va adăuga, lărgind aria, Eminescu). Curent pe care vor veni folcloriștii și-l vor adînci (scăzîndu-i însă, uneori, din motivata înălțime la care-l situaseră sintetic ceilalți), a cărui naștere trebuie pusă în legătură atît cu setea scriitorilor de a cunoaște și absorbi plenar acest tezaur și a-l converti cu maximă eficiență operei lor artistice, cît și cu realismul și pozitivismul ce se impun, cu climatul general al epocii. Coincidența dintre începutul studierii științifice complexe a folclorului și cel al maximei lui valorificări devine astfel încă una dintre coordonatele semnificative ale acelei vremi.

Dar schimbarea mai e sesizabilă și în alte privințe. Căci dacă generațiile anterioare vedeau în folclor o izbîndă fără pereche a geniului popular, un model și un

punct de pornire pentru consolidarea literaturii noastre moderne, fiind folosit în lupta împotriva imitațiilor (vezi și *Introducția* lui Kogălniceanu la *Dacia literară*), acum literatura populară și îndeosebi poezia este implicată între argumentele ce se aduc împotriva producțiilor subliterare, terenul ei consolidîndu-se astfel în mai multe direcții. Maiorescu însuși nu va uita cînd va vesteji parte din maculatura cu pretenții literare ce proliferă în preajmă-i să-i opună cu vigoare realitatea estetică indiscutabilă a creației populare. Schimbarea stă deci în aceea că pe lîngă rolul de factor constitutiv al literaturii naționale în ansamblu, folclorului i se conferă și funcția de agent competitiv în evoluția calitativă a acesteia. „Poezia populară ne poate servi de model“ în privința limbii, a „farmecului“ artistic, „a nobleței de simțămînt, care străbate și se înalță“ din ea, zice Maiorescu în *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, unde referința la aceasta e destul de frecventă și substanțială, spre a atrage ferm atenția că „izvorînd astfel poezia populară din plenitudinea simțămîntului în ea ne aflăm apărați de acele aberațiuni intelectuale care strică inpirarea multor poeți“ (*Critice*, I, 1967, p. 76).

Chiar istoricii relevă o optică mai controlată critic asupra acestei zone. Spre deosebire de romanticul Bălcescu, bunăoară, al cărui merit e de a fi atras, la 1846, atenția asupra valorii istorice a „poeziilor și tradițiilor populare“, socotind că „o adunare dar a poeziilor și a poveștilor ce se află în gura poporului român este de trebuință“ (*Cronicarii țării românești*, I, 1846), Xenopol va accentua pe faptul că „la început, dezvoltarea omeniei, în toate ramurile de activitate intelectuală, urmează un mers obștesc, determinat de mari curente poporane, în care individualitatea joacă un rol îndestul de șters (...). Tot așa e cu formele vieții sociale, literare, artistice. Totul este produsul comun al poporului întreg, și rolul individualităților dispare în grămadă“ (*Principiile fundamentale ale istoriei*, 1900). Orientarea devine astfel una integratoare, de filozofie a istoriei, în care folclorul este luat ca argument prin analogie, spre a se evidenția un stadiu al devenirii sociale. Dealtfel, același A. D. Xenopol, preocupat de istoria noastră generală, este prin-

tre primii care atrage atenția asupra diversității creației populare și a fecundității ei pentru ansamblul celei culte (prin 1874, în cadrul prelecțiilor populare ale junimiștilor anunțase o conferință despre muzica populară): „Cu modelul literaturii poporane înainte, o rătăcire este peste puțină. De aici vine însemnătatea cea mare ce trebuie dată adunării de poezii, povești și legende populare.

Dezvoltarea unei proze frumoase, a novelei, a romanului, așteaptă același impuls de la literatura poporană, pe care l-a căpătat poezia prin colecțiunile cîntecelor poporane. Nu mai puțin și muzica noastră nu se poate dezvolta decît pe baza muzicii poporane, care pînă acuma este puțin cunoscută în cercurile culte“ (*Convorbiri literare*, 4/1872). Cît privește literatura, Xenopol merge încă mai departe decît Maiorescu, socotind că celei populare „cu tot dreptul trebuie să-i recunoaștem o mare valoare ca model și ca măsură, după care trebuie să judecăm producerile literaturii noastre scrise de astăzi. Aceasta nu înseamnă că trebuie să scriem în stilul popular, sau poate să căutăm a imita producerile populare, încercări totdeauna nenorocite“. Precizarea ultimă e simptomatice, întrucît după izbînzile lui Alecsandri se născuse oarecare epigonism folclorizant, ce umbrea mersul firesc al lucrurilor. Imitatorii străinilor, incriminați de Kogălniceanu, renășteau în noul climat sub chipul imitanților tot atît de neaveniți ai folclorului.

Se conturează astfel și o critică privitoare la modul de asimilare a acestuia, fapt hotărîtor în înfățișarea literaturii noastre, a cărei latură „cea mai bună este datorită în mare parte înriurii literaturii populare“, notează același Xenopol. Numai după aceasta, „productele sale luără un caracter de originalitate, un caracter național, fără care o literatură nu este decît un palid reflex a producerilor unui alt popor“. Prin atari formulări, cărora li se cuvin adăugate cele ale lui Odobescu și Hasdeu (ultimul interesat, totuși, mai puțin de implicațiile literaturii populare în cea cultă și mai intens de ansamblul existenței în sine a folclorului), preocupările în această direcție dobîndesc un cert profil de epocă, diferențiat, cum s-a văzut prin atîtea date, de cel anterior și mai ales atît de fecund în urmările sale pentru perioada urmă-

toare a literaturii noastre. Este epoca în care, spre a folosi un citat din Hasdeu, se constată că nu este „un alt mijloc mai nemerit și mai frumos de a da unei literaturi culte un caracter original și distinctiv, decît numai nutrind-o din literatura populară“ (Prefață la *Basme, orații, păcălituri și ghicitori* adunate de I. C. Fundescu, ed. II, 1870). Ori, cu cuvintele lui Eminescu, „o adevărată literatură trainică, care să ne placă nouă și să fie originală și pentru alții, nu se poate întemeia decît pe graiul viu al poporului nostru propriu, pe tradițiile, obiceiurile și istoria, pe geniul lui“.

Dar cercetarea literaturii populare va avea reflexe indirecte și în alte discipline. Căci e de crezut că prin istorici și filologi, dar și prin scriitori, în general prin cei preocupați de investigarea și valorificarea patrimoniului nostru popular în ansamblu, se produce în această epocă și un oarecare reviriment în direcția cercetărilor privitoare la literatura noastră veche și mai ales în cea a relevării rolului cărților populare în cultura noastră (vezi convergența acestor cercetări la Hasdeu, dar și la alții — Lambrior, Gaster etc.). Literaturii vechi i se descopăr și subliniază tot mai insistent și aspectele artistice (uneori corelate — cum a făcut din loc în loc Hasdeu — cu notarea influenței populare), ca și aptitudinile ei de a fecunda în continuare literatura noastră modernă, iar cărților populare temeiurile artistice, rolul în conservarea unor straturi mai vechi ale limbii și expresivității sale, contribuția lor la păstrarea unității acesteia. Indirect, se testa prin ele gustul poporului, chipul de pătrundere în creația acestuia a unor teme, motive, imagini etc., astfel încît factorul popular era punctat într-o mare diversitate de înfățișări ale lui, simțindu-se ulterior chiar nevoia unor noi precizări ale întruchipărilor sale, delimitărilor și verificărilor metodologice. Oricum, prin Odobescu, Hasdeu, Sbiera, Eminescu, Gaster, Bogdan și alții vechile manuscrise conținînd scrieri de acest fel sînt aduse din nou la lumină, studiate, publicate în parte, ori măcar ferite de distrugere și de posibile noi rătăcirii. În plus, prin cîțiva dintre aceștia și prin alții studiul creației populare începe a-și face loc în învățămîntul superior, iar prin Creangă și ceilalți

autori de manuale școlare mai receptivi din epocă aceasta începe a pătrunde în cărțile de școală, în antologii și creștomatii, în felurite culegeri, făcându-și simțită prezența chiar în lucrări axate pe domenii relativ distanțate de sfera umanităților. P. S. Aurelian în economie, Ion Ionescu de la Brad în științele agricole, doctorul Stîncă în medicină, alții în farmacologie etc. sînt din ce în ce mai atenți la cultura populară și la locul ei în istoria a felurite discipline moderne, fapt cu precedente oarecum accidentale în opera unor iluminiști, dar altfel perspectivat.

Tot în această epocă e de sesizat o zvîcnire a spiritului critic față de creația populară, atitudine ce se va impune îndeosebi pe cîteva căi. Una e aceea a înmulțirii culegerilor, care a dat posibilitatea comparării unor piese între ele și a observării diferențelor de nivel, fapt imposibil în perioada anterioară cînd, afară de culegerea lui Alecsandri, nu exista aproape nimic cuprinzător mai la îndemînă. Studiile, ce se înmulțesc și ele și abordează folclorul pe diverse laturi, înlesnesc, la rîndu-le, ivirea unei atitudini mai circumscrise, și punerea acestui patrimoniu în relație cu multe alte fenomene de cultură, ceea ce duce la diversificarea punctelor de vedere admirative, dar mai controlate, întemeiate tot mai mult pe argumente și mai puțin pe afirmații. Dintre acestea, mai ales cercetările lui Hasdeu și ale celor din școala lui au contribuit la luarea unei distanțe critice și la fixarea unei atitudini elastice față de folclor. Nu în ultimul rînd se cuvine menționată abordarea, directă sau nu, a acestuia de către critici (Maiorescu, Gherea etc.), ca și consolidarea generală a „spiritului critic în cultura română”, spre a relua o expresie a lui Ibrăileanu. Și, *last but not least*, literatura însăși a alimentat și difuzat indirect acest spirit critic, prin felul cum scriitorii au selectat anume motive în opera lor, prin atitudinile critice luate de unii dintre ei în epocă (Duiliu Zamfirescu fiind extrema exacerbată temperamental, dar nu și singurul care a încercat o delimitare critică față de acest domeniu, sesizabilă încă la eruditul Odobescu, în cîte o „ieșire a lui Macedonski, în unele aprecieri de epocă la adresa operei lui Creangă etc.), prin necesitatea de a i se lua

tot mai mult în considerare componenta ei populară etc. Încît afirmația lui Odobescu de la 1861 (*Cînticele poporane ale Europei răsăritene în raport cu țara, istoria și datinele românilor*, *Revista română*, I, p. 27-60) că e necesar „un punct însemnat de critică, ce ne va sluji în tot cuprinsul cercetărilor noastre asupra cîntecelor poporane”, devine tot mai mult o realitate.

Un rol deosebit în stimularea interesului general pentru folclor, pentru culegerea, examinarea și cunoașterea acestuia, pentru analizarea structurilor la care participă el în istoria devenirii felurilor discipline și îndeosebi pentru adîncirea consubstanțialității dintre acesta și literatură l-a avut în epocă presa. *Familia* și *Șezătoarea* în care au apărut multe din textele folclorice ale lui Miron Pompiliu („astfel de opusuri vor fi totdeauna bine primite”, i se comunica) și ale altora, în care se publicau articole generale de îndrumare în direcția culegerii, *Albina*, *Concordia*, *Foaia societății pentru literatură și cultura română din Bucovina*, *Convorbiri literare*, *Albina Pindului* a lui Gr. H. Grandea, *Traian* și *Columna lui Traian* ale lui Hasdeu (la care au colaborat Miron Pompiliu, G. Dem. Teodorescu, Gr. Tocilescu și alții), *Revista nouă*, *Telegraful român* din Sibiu, *Revista politică* de la Suceava, *Candela* de la Cernăuți, alte publicații ale vremii au întreținut, în felurite chipuri, entuziasmul statornic pentru culegerea, studierea și cunoașterea cît mai cuprinzătoare a acestui patrimoniu. La „Junimea”, de pildă, încă de la început s-a manifestat o anume predicție pentru literatura populară, impusă de întemeietori și de cei veniți ulterior (M. Pompiliu, Xenopol, Eminescu, Slavici, Lambrior, M. Canianu, Scipione Bădescu, Creangă), ale căror culegeri, studii sau scrieri inspirate de aceasta au apărut aproape fără excepție în *Convorbiri literare*. *Făt-Frumos din lacrimă*, *Ileana Cosînzeana* (Pompiliu), *Zîna Zorilor*, *Soacra cu trei nurori* și altele, citite la „Junimea” și apărute în *Convorbiri literare*, inauguraau cariere de scriitori și direcții în proza românească cu care puține publicații se pot mîndri. Emulația aceasta o putem ilustra prin chipul cum poezii populare apărute în reviste devin motive de creație personală. Astfel un fragment din *Călin Nebunul* al lui Eminescu stă pe un

cîntec popular, *Blestemul mîndrei*, publicat de Miron Pompiliu în *Convorbiri literare* (1871, p. 115), pe care poetul îl „plivește, îl retușează și-l înalță” (Perpessicius). Tot prin intermediul presei se produc curioase joncțiuni între romanța apuseană de tip Heine și cîntecul nostru de lume, întrepătrunderi (deși cu unele antecedente și alunecări laterale, cum e cazul lui C. A. Rosetti și al altora) observabile mai ales în cercul „Junimii”, unde Eminescu avea să le ducă la cunoscuta perfecțiune. Dar pînă la el, și în paralel, sînt de semnalat contribuțiile Matildei Cugler-Poni, ale lui N. Schelitti, Th. Șerbănescu, Samson Bodnărescu, Miron Pompiliu, D. Petrino etc., care scriu și traduc romanțe, apelînd nu o dată la fondul popular, latură în care terenul era pregătit încă de Văcărești, Anton Pann și de alții de după ei.

Într-o asemenea atmosferă generală scriitorii epocii vor contribui într-o măsură decisivă la cunoașterea și valorificarea patrimoniului popular pe diverse căi. Între acestea, alături de cele menționate pînă aici, mai conturate ar fi: culegerea de material folcloric; studierea lui; prelucrările; folosirea diferitelor lui elemente ca bază pentru scrierile originale. Mai insistent au cules și publicat material folcloric în această perioadă scriitori precum Eminescu (a cărui amplă culegere pare a nu fi menită atît publicării, cît folosirii ei în laboratorul său artistic), Slavici, Miron Pompiliu, Sbiera și alții. Primul, între ei, dă la iveală literatura populară Miron Pompiliu (îl precedase din cei prezenți în epocă Al. I. Odobescu, bineînțeles, Alecsandri, profesorul I. Caragiani etc.) care pornește a-și publica din „considerabila colecțiune de balade, cîntece, hore etc., strînse mai cu seamă de la românii ce locuiesc în valea Crișului Negru, la poalele muntelui Bihor, și în împrejurările Săbiului” în *Convorbiri literare* cu începere de la 1 noiembrie 1869. Creangă însuși va culege accidental poezii populare, pe care le va publica în *Convorbiri literare* și în *Contemporanul*. Tot astfel, Hasdeu va începe de tînră culegerea de texte folclorice, proiectînd chiar în timpul studiilor în Rusia o culegere de *Cîntece populare românești*, pe care intenționa a le traduce în rusește. Texte bulgărești culese de el vor apare în *Foaia de istorie română*, I, 1859,

dar centrul de greutate al activității sale pe acest teren se va muta tot mai mult în direcția studiilor. Aproape toate aceste culegeri, valoroase pentru folclorist, oricum s-ar prezenta ele, sînt mai curînd „accidente” în activitatea scriitorilor vremii, întrucît puțini dintre ei se ocupă de ele cu statornicie și mai puțini trec la publicarea lor sistematică (de regulă minorii — Pompiliu, Sbiera etc.), ceilalți folosindu-le la elaborarea operei, fie că le aveau culese (Eminescu) sau prezente în memorie (Slavici, Creangă). Încît ei contează printre culegători mai degrabă din unghiul nostru de vedere decît dintr-al lor.

De asemenea, prin activitatea lor publicistică, prin abordarea diferitelor aspecte mai generale ale culturii (Macedonski), unii prin prelegeri universitare (Odobescu, Hasdeu etc.) sau prin cercetări de specialitate vor enunța o seamă de opinii și teorii asupra folclorului, al căror interes indirect pentru valorificarea lui complexă în literatura cultă nu e de neglijat. Așa, Odobescu, bunăoară, cel care face trecerea de la vibrațiile înfiorate ale pașoptiștilor la spiritul controlat științific al lui Hasdeu și al școlii lui, situîndu-se la confluența dintre artă și știință, caută în cîntecele populare izvoarele și temeiurile literaturii culte naționale, sondîndu-le totodată frumusețea, circulația, vechimea și specificitatea. Aceasta ar sta în aceea „că cînticul poporan n-ar putea exista fără de libertate și că azi, în epoca cînd toate aspirațiile geniului literar sînt mai mult sau mai puțin supuse la regule dictate și urmate din secolii clasici, acea libertate este chiar caracteristică poeziei poporane. Povestirea naivă a basmelor locale și a faptelor glorioase sau jalnice a timpilor trecuți, simțiminte fragede și adînci, exprimate cu o nespusă vigoare, descrieri simple dar viu colorate ale vieții străbune, fraze și întorsături virtuose ce adesea lipsesc în limbile nouă, ziceri bătrîne, rămășițe din dialecte stinse, o cadență lesnicioasă și de multe ori monotona, o versificare liberă și neînstrunată ce rar jertfește sensul vorbirii, iată, spre a ne rezuma, elementele de căpetenie ce alcătuiesc cînturile poporane” (*Opere*, I, p. 295).

Se vede cum Odobescu, întocmai ca și alți scriitori de dinainte și de după el, reține din creația populară mai

ales aspectele consonante cu structura de ansamblu a scrisului său, valorificarea acesteia în operă mergînd tocmai în direcția zicerilor bătrîne (să nu uităm vocația lui, complementară, de arheolog, a basmelor, a vieții străbune, proza sa excelînd prin cadența savant lesnicioasă și prin revificarea unor rămășițe stinse ale limbii. Impresionat „de moleciunea melancolică, care s-a răspindit în cînturi, în obiceiuri și a pătruns în tot spiritul național“ el va face scurte referiri de fundal la datini (cum e aceea a cumpărării într-o vreme a miresei, amintită în *Mihnea Vodă cel Rău*, ori aceea, punctată tot acolo, de a se povesti la popasuri, „basme și zicători glumețe“ etc.), căutînd mereu a reevoca vechimile. Doamna Chiajna se îmbracă în haine de mireasă la moartea lui Mihnea Ciobanul pentru că „așa era obiceiul vechimei“, domnițele își salută mama „după vechiul obicei al țării“, „pehlivanii arapi și hindii“ fac „feluri de nezdăvănii și jocuri minunate și nevăzute locurilor noastre“, în alte pasaje presară cite un proverb („să nu lăsăm să ne scape nici una din expresiile, nici una din formele sintactice întrebuințate de norod“), trimite în note la vreo baladă sau legendă din aceeași „iubire către limba și datinile părintești, moșteniri scumpe, rămase din vechime!“ Cît privește orientarea lui de ansamblu în materie de folclor, ar mai fi de semnalat preocuparea, în linie Bălcescu și Russo, de a găsi aici urme ale „faptelor glorioase sau jalnice ale timpilor trecuți“, ca și aceea privitoare la originea produselor populare, el căutînd a afla „cît se va putea, epoca și locul compunerii lor“. În acest sens, caută sprijin în ceea ce am numi astăzi comparatism: „Prin asemenea comparațiuni vom avea, credem, prilejul a dovedi tainica înfrățire ce unește aceste popoare care au trăit secolii îndelungați împărtășind mai aceleași glorii și aceleași nevoi, resimțind aceleași loviri și căutînd într-un acord, fiecare pe lira sa națională, cîntări de același fel.“

Sigur, e mult romantism încă în atari încercări, e o insistență uneori abuzivă asupra filiațiilor antice ale folclorului, dar printre ele zărim lumini pe care nu putem să nu le considerăm. Una ar mai fi aceea a complinirii metodei comparatiste cu critica internă, Odobescu socotind că orice cercetător „în lipsă de dovezi venite din-

afară, nu poate pune temei decît numai pe unele indicații, fie cît de rare, provenite din textul chiar al celor cîntece“. Dar de aici pornind va bate el cîmpii cu grație, cum zicea Călinescu, pentru că, încercînd a găsi argumente filologice, el confundă la un moment dat vechimea cuvintelor folosite în cîntece cu a cîntecelor înseși, eroare în care va cădea și Hasdeu din cînd în cînd, ca în cazul prodigioasei analize a cîntecului *Cucul și turturica*. Dar prin Odobescu mai putem ilustra încă un aspect caracteristic epocii lui. Anume acela al prelungirii efortului de a găsi tradițiilor noastre populare suporturi și prototipuri în cultura clasică, heleno-latină, unele indiscutabile, semnificative pentru destinul și vechimea de ansamblu a culturii noastre, dar cîteodată mult exagerate sau evidențiate cam mecanic, fără spirit critic. Curios cum un antilatinizant ca el în materie de limbă nu s-a putut desprinde cu totul de atari îndeletniciri în materie folclorică și arheologică. În bună îndrumare Alecsandri, Russo și Negruzzi și mai puțin precum fixaționistul Atanasie Marinescu, ori ceva mai domoliții G. Dem. Teodorescu, S. Manguica, Elena Niculiță-Voronca, Gr. Tocilescu sau alții mai mici, îndeosebi ardeleni și bucovineni, printre care nu face cu totul excepție nici S. Fl. Marian, eruditul Odobescu se va îndrîji de nenumărate ori într-o asemenea direcție, în multe privințe fără ieșire (vezi *Răsunete ale Pîndului în Carpați*, în *Albumul macedo-român*, Buc. 1880). Fascinat încă de coincidențe, similitudini și descendențe certe din acest strat de cultură, mai investigat în unele aspecte decît cel autohton, de unde și sentimentul dependenței acestuia de cel dinții, la unii, intelectualul român încă nu izbutise a vedea prin pînzele epocilor ce vine și ce pare numai că vine dintr-o asemenea zare și uneori de dincolo de ea. Abia spre sfîrșitul secolului, dar cu ecouri accidentale și dincolo de limita lui, valul va mai scădea în intensitate și se va impune tot mai ferm investigația lipsită de astfel de prejudecăți. E drept, de asemenea, că la Odobescu aceste asperități diminuează prin împrăștierea lor în plasma generală a vechimii de care era obsedat, și astăzi constatăm că omul, familiarizat cu ideile lui Mickiewicz, care consultase marile colecții străine de folclor (Fauriel,

Marcellus, Talvj, Dozon, Karadzici etc.) și era împătimit de istorie și arheologie, avea ochiul deschis asupra fondului folcloric mai ales sub acest unghi. El nu se rabdă a creiona legenda Văcăreștilor sau a mănăstirii Snagov, a nu reliefa străvechimea portului nostru popular și a n-o sprijini cu cite o referință la vechii greci și persani, a nu scrie o piesă intitulată *Apa curge pietrele rămân* sau a prezenta entuziast străinătății comorile noastre de artă populară. Până unde merge pe această cale spiritul său asociaționist ne putem face o imagine citind în *Istoria arheologiei*, în capitolul cuprinzând citeva *Noțiuni despre porcelana chineză*, că „toată lumea cunoaște acele comice statuete chineze, reprezentând un bărbat smead, pleșuv și bondoc, care ține minele ridicate în sus și clatină mereu din cap; acela trebuie să știti că înfățișează chiar pe zeul protector al industriei ceramice, pe martirul Pusa, lucrător din Kin-te-cin, carele, de pe legenda locală s-a devotat artei, azvîrlindu-se însuși într-un cuptor aprins, ca să asigure izbutirea unei inovațiuni ce, după numeroase încercări, nu voia să iasă la căpătii. Vedeți, domnilor, că grotescul Pusa chinezesc e un fel de confrate al blindei soții zidită în părete de meșterul Manole, ca să întărească temelia bisericei de la Argeș“.

Dar divagația lui erudită, de întindere planetară, prezentă în scrierile istorice, arheologice, în articolele publicistice, în conferințe și cursuri, în lucrările destinate cercetării folclorului, va lua într-un rînd agreabila formă din *Pseudokinegetikos*, măsură a artei lui de povestitor de factură clasicizantă, a humorului și capriciului dirijat, a absorbției la care a izbutit el a ajunge în materie de literatură populară. Cuprinsul însuși al acestui neobișnuit eseu și evocare este o mostră asupra chipului cum izbutește Odobescu a împleti citatul clasic cu amintirea, referința istorică și cea folclorică, aluzia la contemporani cu cea la cine știe ce obicei sau scenă pitorească, cum poate el împerechea vorbe și expresii într-un inimitabil mozaic, surprins magistral într-o frază a lui Iorga: „se lasă așa de mult străbătut de muza populară, încît în prezentarea capricioasă, meșter învîrtită, ruptă, reluată, a lui *Pseudokinegetikos*, așa-zisa introducere la un manual al vînătorului de amicul său Cornescu, amestecă

la lămuriri istorice, la frumoase descrieri de natură, la scene de călătorie, la dialoguri vii, basme trecute prin mintea inventivă și mai ales prin comoara de mijloace literare pline de rafinări stilistice și de surprinderi de limbă ale acestui aristocrat în toate privințele care de la biroul diplomatului, de la catedra profesorului și din salonul omului de lume vedea totuși așa de adînc în sufletul mulțimilor neamului său“ (*Istoria literaturii românești contemporane*, I, p. 215, 1934).

De la citatul folcloric (poezie, proverb, cimilitură etc.), la topirea expresiilor populare în țesătura savantei sale fraze, la aluzia mitologică sau la parodia în spirit popular, sufocată în latinități și aluzii la felurite alte limbi și arte, de la citarea de texte populare străine la simularea poveștilor și mimarea procedeelelor acestora sau la extragerea de texte din colecții, totul e pus la contribuție spre a da scrierii neobișnuitul ei relief. Și deodată, dintre cele mai neașteptate aluviuni, țîșnește către finalul eseului acel fermecător basm al bisocanului care „în limba sa pe care aș da ani de viață-mi ca s-o pot scrie întocmai dupe cum el o rostea, în acea limbă spornică, vîrtoasă și limpede a țăranilor noștri, îmi povestea păsurile și plăcerile oamenilor de la munte“. Acesta, „în al său grai poetic și armonios, pe care în deșert mă voi sili eu a-l rechema în amintirile mele“, îi spune povestea, a cărei reproducere ar putea avea și rostul de a suplini pe teren românesc lipsa atît de îndrăgitelor de către Odobescu antichități. Evident, basmul e relativ departe de factura celor folclorice, fiind mai mult un șablon pe care brodează autorul însuși într-o expresie stoarsă de sevele celei populare, prin stilizare și mimetism, prin artificiu, după cum uneori faptele abia mai plutesc „într-un lirism exagerat și dulceag, alterînd stilul însuși al basmului“ (Tudor Vianu), dar dacă realizarea e cum e, unghiul din care sînt abordate lucrurile rămîne nu mai puțin semnificativ. În fond, ca un clasic ce era, Odobescu mîmează aici un basm, din nevoia citării, a sprijinirii pe o autoritate, în înțelesul petrecerii în referințe din întregă scriere. El și avertizează că nu poate reproduce limba călăuzului său, de care rămîne departe, cu oricît efort. Dar marele erudit deschide o cale pe care se va merge,

îndată după ce Filimon făcuse cîțiva pași, dacă nu chiar concomitent.

Ion Creangă, care, tot de structură clasică fiind, va mima, la alt nivel și cu alte mijloace, basmul și povestea populară, dînd capodoperele pe care le știm. Unul vine însă dinspre cultura bazată pe antichități și erudiție umanistă spre folclor, iar celălalt de către una bizuită în principal pe înțelepciuni și savori populare. Iar efectul e cel știut, pe care nu intră în obiectivul acestei înfățișări panoramice a-l cerceta în detalii. Luînd însă o mare distanță față de ei și făcînd o clipă abstracție de harul atît de deosebit al celor doi, vom putea constata că folclorul e tot atît de „alterat” și la unul și la celălalt, numai direcția acestei prefaceri diferind. Pentru că la amîndoi surprindem plăcerea citării (ce-i la Creangă „vorba ceea”, dacă nu un citat?), a bizuirii pe „o mulțime de cuvinte și forme idiomatice pînă acum scrise puțin, sau defel, dar a căror origine întăritoare este limba poporului nostru”, cum observa Eminescu în legătură cu scrierea lui Odobescu (*Convorbiri literare*, 1 aprilie 1875), preferința pentru nota morală a celor înfățișate, aparența de supunere la tipare prestabilite, refuzul obscurității, jocul de-a convenția, humorul rafinat etc., cu subînțelese deosebiri de temperament și înzestrare ce-i caracterizează. Același procedeu îl va aplica puțin mai tîrziu Hogaș, sufocînd observația directă și descripția de natură într-un noian asemănător de referințe, de data aceasta aproape exclusiv de proveniență antică.

În genere, scriitorii cu un accent clasicist mai pronunțat în cîte un moment al devenirii lor vor valorifica mai cu seamă scheme de proză populară și se vor sprijini mai insistent pe proverbe și anecdote (Ion Codru-Drăgușanu, Ion Ghica, Caragiale în ultima fază, Slavici uneori, Eminescu în unele momente etc.), tenebrosul, încifratul, fabulosul terifiant și celelalte aspecte de această factură ale folclorului fiind considerate ceva mai tîrziu și cu o frecvență mai puțin pronunțată, deși încă din epocă și mai de dinainte (Bolintineanu) asemenea valențe vor fi surprinse (Eminescu, Petrino, Bodnărescu, mai ales în teatrul său etc.) de scriitori. Asta face ca, mai cu seamă atunci cînd avem în vedere epoci de intensă

dezvoltare a literaturii și în general a culturii, cum e cea în cauză, să fie extrem de greu, dacă nu imposibil, a stabili ce intră și ce nu intră în componența lor, în mare măsură sintetizatoare, din epocile anterioare, din izvoarele externe sau din albiile confraterne, cum e cea a folclorului. Întocmai cum un mare poet (Eminescu sau Macedonski, pentru perioada de față) poate fi abordat din cele mai diverse unghiuri, cu atît mai mult o epocă de mare efervescență permite un flux de studii și un nesfîrșit inventar. Evident, de la oarecare bine aleasă distanță, dominantele se văd mai limpede și, fără a neglija restul reliefului, ele sînt decisive în caracterizarea ansamblului unei epoci. Așa se face că, fără a absolutiza, se poate avansa ipoteza că în linii mari apelul la folclor este mai insistent în literatura noastră în momentele în care aceasta indică o anume orientare spre clasicitate, în sensul cel mai general al cuvîntului și că, tot în general vorbind, atenția mai vie acordată acestuia de către diferiți scriitori în unele etape ale evoluției lor ar putea corespunde cu oarecare îndrumări de asemenea natură ale aceloră sau măcar cu unele nostalgii de acel fel, verificabile pînă și la romanticul Eminescu în cîte un moment de tensiune clasică al lirismului său.

Tot așa, considerînd relativ puținul apel la aspectul tenebros, obscur, al folclorului nostru (și el, s-ar părea, mai restrîns în raport cu alte elemente caracterizatoare pe ansamblu) din partea scriitorilor în general și ai acestei epoci mai cu seamă, am putea risca ipoteza că faptul s-ar explica prin tendința mai generală a poporului spre luminozitatea clasică (uneori colorată idilic), la a cărei bază ar putea sta ceva din vechiul nostru substrat latin. În ce-l privește pe Odobescu, interesul pentru folclor trebuie corelat la el cu preocupările de istoric și filolog, cu excepționalul său diletantism aristocratic în domeniul umanităților și cu firea lui de artist, monden într-anume sens, însă aplecat la tot ce i se propune din cultura lumii. În linia erudiției clasice, de pildă, Odobescu va încerca adaptarea la spiritualitatea noastră atît a unor motive populare străine, ca în *Jupîn Rănică-Vulpoiul*, în care autohtonizează cu oarecare succes motivul *Reineke Fuchs* sau în *Tigrul păcălit*, stînd

pe o anecdotă marinărească, cât și în repovestirea cu elemente românești a unor fapte ținând de orizontul antichității, ca în cunoscutele sale *zece basme mitologice*, prelucrate după cartea lui G. W. Cox, *Tales of ancient Greece*. Prelucrările sînt, cum observa Tudor Vianu, în sensul basmelor „păgînești“ ale lui Ispirescu și, în această măsură, el se apropie de tonul poveștii populare românești, sum sublinia, pentru Ispirescu, Odobescu însuși în prefata entuziastă la *Poveștile unchiașului sfătos* ale aceluia: el ar fi știut „să dea poveștilor sale, împrumutate de la străini, acel farmec neasemuit de limbă neaoș românească ce abia se mai păstrează astăzi în gura sătenilor și prin vechile basme și zicători bătrînești ale poporului nostru“. Gîndul lui Odobescu a fost „să împrășteze anticele povești păgînești ale elenilor sub forma populară“. Începe astfel cu el seria localizării motivelor folclorice, a tot felul de basme, povești și legende vehiculate prin diverse colecții populare, prin publicații periorodice vulgarizatoare, încît vechile cărți populare sînt acum completate cu noi aluviuni, a căror prezență e semnalabilă accidental pînă în contemporaneitate. Semnificativă pentru chipul cum procedează el în materie de retransmitere a faptelor e compararea basmului bisoceanului, a celor două localizări (*Jupîn Rănică-Vulpoiul* și *Tigrul păcălit*) și a celor *zece basme mitologice*, direcție în care l-a stimulat și pe Petre Ispirescu. Substanțial atitudinea e aceeași, numai elementele decorului diferind. Procedeul e al unui clasic care exemplifică o temă sau o idee, neobsedat de autenticitatea detaliului (inventat sau sterilizat de plasticitate debordantă, cînd îl dă), a chipului strict particular de a reacționa al personajelor intrate în competiție. De unde, unitatea de ansamblu a acestor basme, concordanța lor stilistică uimitoare, concomitență cu voința de autohtonizare a faptelor din afara perimetrului național și de patinare a tuturor prin accentuarea vechimii lor. Pentru mai multă claritate, am zice că precum *Phedrei* lui Racine îi putem releva sursele antice, fără ca prin aceasta piesa să-i aparțină mai puțin sau să fie mai puțin caracteristică secolului său, tot astfel, păstrînd proporțiile, deși putem indica sursa basmelor și localizărilor lui Odobescu, acestea rămîn opere ale sale,

creații personale în marginea unor teme și motive preluate de indiferent unde.

Chestiunea poate fi extinsă cu folos și asupra lui Creangă care, pe șabloane și scheme ce circulă pe arii folclorice neașteptat de întinse, ridică o operă personală inimitabilă. Pentru că, așa cum au demonstrat-o atîția (Jean Boutière, Iorga, Vianu, Călinescu, Streinu, Ov. Birlea etc.) pe un fond dinainte dat, printr-o serie de mijloace preexistente în germene în literatura noastră populară, Creangă își strecoară geniul său de povestitor, ridicînd totul într-un plan ce nu mai are, esteticeste vorbind, nimic cu folclorul, în sensul unor corespondențe calitative. Basmele și poveștile lui nu-s mai apropiate de folclor decît *Luceafărul* lui Eminescu, *Kir Ianulea* al lui Caragiale, ori *Meșterul Manole* al lui Blaga, ba poate, paradoxal vorbind, sînt chiar mai depărtate.

Căci, în timp ce ceilalți contemporani și scriitori români, aproape fără excepție, pornesc către patrimoniul popular în chip mai mult sau mai puțin programatic și caută să-l absoarbă, să-l interpreteze, să-l adecveze viziunii lor, creînd o operă de inspirație voit folclorică, Creangă e cvasidezinteresat de atari perspective, el lucrînd asupra fondului popular ca asupra oricărei materii, încît la el nu inspirația, direcția etc., e populară, cît materia asupra căreia se apleacă și pe care o depășește substanțial, tocmai prin pătrunderea în fibrele ei și în țeserea lor în altă perspectivă. El nu face, cel puțin intențional, literatură cultă de inspirație voit populară, ca Eminescu, bunăoară, ci literatură pur și simplu. De aici necesitatea reexaminării distanței lui față de folclor. Cînd dobindește, mai tirziu, conștiința valorii lui distincte în cadrul culturii, Creangă își dublează atitudinea, devenind culegător accidental (potrivit mărturiilor) al acestuia. Ceea ce în literatura populară în proză e accident artistic, șablon reluat, peripeție și fabulație nudă, devine în pagina humuleșteanului mijloc de observație morală și etnologică, prilej de caracterizare și cale de nuanțare expresivă, fără posibilitatea echivalării. În chip ciudat, aparența e că totul preexistă, că invenția epică e chiar mai redusă decît în basmul popular și că intervenția lui Creangă e minimă. Faptul e înlesnit de

împrejurarea că sub durată lecturii putem avea, ca și în cazul altor scriitori, impresia a fi descoperit forma ideală a unor povești pe care le știm bine mai dinainte și atîta tot. Însă în acest minim aparent, în această iluzie a formei populare ideale stă toată arta lui Creangă. Este aici calea pe care el a ajuns la „alterarea” de care vorbeam a formei folclorice, la „trădarea” ei, în sensul absorbției ei totale, într-o ipostază cultă de la un capăt la altul.

Mulți au fost impresionați de darul de povestitor oral excepțional al lui Creangă și, probabil, că nu fără temei. Însă forma pe care o cunoaștem a poveștilor sale nu e o simplă transcripție. Imaginînd o formă stenografică sau chiar cinematografică a poveștilor *spuse* de el, paralelă celei scrise, putem realiza mai repede acea diferență ce face dintr-însele niște capodopere, aproape fără legătură cu folclorul, căci în literatură nu importă atît ce și despre ce spui, cît cum și cît spui în urmele pe care le lași pe hîrtie. Ceea ce oral putea rezulta din particularitatea *zicerii*, din tehnica histrionică pe care o pune la contribuție povestitorul spre a-și cîștiga auditorii, a fost subtilizat dîncu în cuvînt, în cadență și observație caracterologică surprinzătoare. Dacă mai e nevoie, ipoteza de mai sus poate fi experimentată practic într-un sens invers, punînd un povestitor popular, asupra talentului căruia n-am avea nici o rezervă, să *scrie* cele spuse oral. Experiența ar merita încercată de un folclorist cu gust, testîndu-se prin ea diferența amintită și luminîndu-se pe o cale laterală originalitatea de scriitor a lui Creangă. Că așa stau lucrurile, putem argumenta și prin faptul că stilistic, ca tonalitate generală, nu există aproape nici o deosebire între *Amintiri din copilărie* și oricare dintre povești sau între acestea, *Povestea lui Moș Nichifor Coțcariul* și evocările privitoare la *Moș Ion Roată*. Opera lui Creangă are o muzicalitate unică, un ritm și o ținută literară care fac ca ori din ce unghi am aborda-o rezultatul să fie același. Unitatea e așa de puternică încît putem imagina o clipă *Amintirile* ca niște basme și pe acestea ca niște pseudoamintiri. De la o extremitate la cealaltă povestitorul e într-atît de prezent cu înțelepciunile, humorul, observațiile, ticurile și disimulările sale,

cu enorma lui voioșie, cu harul său expresiv și indiscutabilă-i conștiință artistică, încît materia asupra căreia se apleacă e aproape indiferentă. (Așa se face că celebrele „corosive” nu-s mai puțin niște capodopere, interzise expansiunii ce li s-ar cuveni nu de valoarea lor literară ci de pudorile noastre, rămîne a vedea cît de îndreptățite). Altfel, oricine știe anecdotica din *Harap Alb*, *Pungața cu doi bani*, *Dănilă Prepeleac* sau altele asemenea, întocmai ca, de la o vreme, pe cea a *Luceafărului*, în anume înțeles și el un magistral basm, nu numai în punctul de pornire. Însă acestea, luate în sine, nu ne spun mare lucru sub raportul puterii de creație a poporului și cu atît mai puțin a poporului nostru, întrucît circulă pe arii aproape planetare; ne luminează în asemenea privințe numai după ce au fost incluse unei povești vii, vibrînd de emoția respectivului povestitor, care izbuteste să se investească o clipă în ele, conferindu-le mișcare.

Să nu uităm apoi că ipostazele psihologice în care ne aflăm cînd ascultăm astfel de povești sînt cu totul favorabile supralicitării lor. Una e cea a copilăriei, uimite a descoperi o asemenea lume fabuloasă, iar alta cînd, ca specialiști, reluăm lucrurile, încălzindu-ne inevitabil de naivitățile subiectelor anchetate, de detalii sugestive ori de consonanța lor cu amintirile noastre etc., încît emoția e mereu stimulată de factori externi și stînjinită în puritatea ei. „Răcindu-ne” însă puțin și încercînd a elimina elementele de altă natură vom observa adesea nenumărate platitudini, reluări, ticuri etc., care interesează în grad important pe folclorist dar n-au, adesea, aproape nici o însemnătate pentru arta literară. Aceasta, cînd există, este apanajul povestitorului dăruit. Statistic, putem urmări oricît un motiv, cînd e vorba de latura estetică căutăm informatorul înzestrat, cînd e posibil excepțional. Și cu toate acestea de la Creangă mai e un pas, poate cel decisiv și în mare măsură asemănător celui dintre diaconul și institutorul ce-și făcea companionii să guste cu mari delicii „țărăniile” lui și scriitorul care a devenit prin așternerea cîtorva dintre ele pe hîrtie, iar în cel al lui Eminescu și apoi al lui Caragiale ca mari iubitori de cîntece și povestiri și apoi ca valorificatori

de elită ai acestora. Căci, oricât ar părea greu de acceptat, de la scris începe arta lui Creangă, socotită de toți a fi așa în cazul lui Odobescu, Eminescu, Caragiale și chiar al mai puțin hărăzitului aci Slavici, adică de la expresie, îndatorată, aproape la fel cu a oricărui scriitor român și folclorului.

Angajat în această *rezicere* a lucrurilor, în procesul de înființare a lor pînă la nivelul desinestătătorului și al emoționării fără alte adaosuri decît cuvîntul cu toate darurile și neajunsurile lui, Creangă reexaminează și ascultă cu o ureche fără cusur tot ce rostiseră rînduri de generații pînă la el și el însuși în fața altora, pipăie șabloane și adulmecă expresii, însumează date portretistice și verifică mișcări, analizează cu ochi expert formulele și desfășurările epice la îndemînă, subjugîndu-le apoi și obligîndu-le a se înfățișa într-un ritm al lor, a se prezenta sub chipul cel mai comun și simplu cu putință, dar cu nealterata lor prospețime și concomitentă vibrație de lucru vechi și pur, dezghiocîndu-le de efemer și aluvionar, pînă-ntr-acolo încît să-l cuprindă întreg și, odată cu el, neamul de rapsozi pe care i-a înveșnicit, anulîndu-i prin opera sa. Sigur că „jucate“ de nenumărate ori în fața lor de către hărăzitul multiplu care era Creangă, poveștile lui n-au produs cine știe ce impresie contemporanilor printre care și-a dus zilele. Fermecați de om, aceștia n-au zărit decît accidental și numai cei ce cercetau aceeași plasmă, dimensiunile scriitorului, prețuindu-l pentru aspecte laterale ale operei sale: limba curată, caracterul „poporal“ al subiectelor și alte asemenea banalități. Pulsarea eternă a acesteia, arhitectura ei inimitabilă va fi înregistrată numai după stingera omului.

Așadar, ce e folcloric în opera lui Creangă? Fără ambiția deciziei definitive, se poate avansa ideea că totul în afara personalității scriitorului, adică, paradoxal vorbind, totul în afara totului. El reprezintă un punct maxim al consubstanțialității literaturii populare cu cea cultă în proză, care a absorbit-o, o aripă a operei acoperind o latură și una cealaltă, inima ei bătînd la nivelul perfecteii lor îngemănări, întocmai ca la Eminescu în lirică și poate la Maiorescu în ce privește receptarea lor (mai

mult accidentală, ce-i drept, dar nu mai puțin semnificativă ca demers). Printr-însul, fondul folcloric ca sursă sau, mai exact, ca materie, a operei literare își arată o dată în plus vigoarea și aptitudinea generativă, cu condiția consfințirii sale de o mare personalitate, care să-l facă lipsit de interes în planul expresiei. El i-a absorbit și convertit într-atît aceste forțe încît nimeni după dînsul n-a mai putut relua lucrările, cum nimeni n-a mai îndrăznit a relua *Luceafărul*, *Călin* sau, în alt plan, *Divina Comedie*, de pildă. Ba, mai mult, deși n-a trecut nici un secol de la întruchiparea ei și abia cîteva decenii de la circulația sa mai intensă, opera lui Creangă începe a anihila alte variante folclorice, tinzînd a fi reasimilată de mediile populare mai noi și revehiculată de acestea drept varianta exemplară a respectivelor povești. Încît și în acest plan Creangă este un „anulator“ al folclorului și nu un simplu receptor al lui. Cum varianta Alecsandri a *Mioriței* a dobîndit, prin prestigiul autorului și prin intensă ei circulație, înlesnită de manuale și alte culegeri, caracterul de piesă tip, scoțînd din circulație o serie de alte variante probabile, este de constatat, la alt nivel, același lucru pentru unele din basmele lui Creangă. Bizuită, prin urmare, integral pe datele fondului folcloric, revenind uneori la el spre a-l restructura, opera lui exemplifică un caz de absorbție și sintetizare, de arhitecturare fără precedent și urmare a acestuia în cadrul literaturii culte. Însă sinteza nu se face la Creangă, cum s-ar putea crede, numai la nivelul poveștilor, ci, cu aceeași intensitate, dar pe un material mai restrîns, în *Amintiri*, în *Moș Ion Roată* sau în *Moș Nichifor Coțcariul* și chiar în *Popa Duhu*. Pentru că în cazul lui și al altor scriitori ce valorifică fondul popular în opere originale nu cantitatea surselor, a citatelor, parafrazărilor și altor procedări, în raport cu arsenalul folcloric, interesează, în primul rînd, cî gradul de supunere a acestuia, de reconversie expresivă a lui, căci numai biruit complet de talentul scriitorului ce-l absoarbe, elementul popular biruie, la rîndu-i, pe teren cult, înveșnicindu-se sub altă înfățișare. Iar la Creangă e de observat printre șabloane și expresii, printre surse tematice sau alte elemente, preeminența indiscutabilă a spiritului popular, a atitudinii

și motivărilor caracteristice acestuia, duse și ele pe treapta știută a transfigurării pînă la nerecunoaștere și neputerea izolării unor fapte de altele. În acest sens opera lui stă integral cu rădăcinile în spațiul folcloric și atinge prin falnica-i coroană zonele celei mai înalte arte de expresie cultă. Ea este o biruință reciprocă a celor două elemente, un triumf îngemănat în eternitate al lor, însă vibrația esențială o dă fără îndoială stratul ei cult, așa de viguros și absorbant, de translucid, spre a nu-l vitregi nici pe celălalt cu totul, ca imagine a lumii din care provine.

Altfel, am fi avut o proză molcomă și onestă, cu voioșii cuviincioase și moralități neobosite ca la Ion Pop Reteganul (1853—1905) care, și el, ca și Dumitru Stănescu (1866—1899) și alții, înnoată pînă la brîu în folclor, cînd scrie proză personală, dar nu izbutește mai niciunde a „călca apele” acestuia și a și-l subsuma în chip de simplu material de creație. De fapt, cei doi ilustrează, cum, în alt plan, vor ilustra cam tot pe atunci Eminescu și Bodnărescu, două fețe ale valorificării acestui patrimoniu demonstrînd, indirect, că nu contează în primul rînd cît ai luat din el, ci cum i-ai sorbit adîncurile și la ce rezultate ai ajuns în propria-ți operă. Este încă un argument în vederea excluderii oricărei nuanțe valorice atunci cînd cercetăm relațiile cu cultura populară ale vreunui scriitor. Și amintirile lui Pop Reteganul sînt pline de proverbe, de aluzii la viața folclorică a satului său etc., întocmai ca și cele ale lui Creangă. Însă acesta din urmă subordonează totul, „fără milă”, marii creații.

Nu întîmplător îl cultiva Eminescu pe Creangă și-l solicita să scrie. Își dădea, probabil, seama că ceea ce încerca el în lirică acesta ar putea izbîndi în proză. Mai mult, e de presupus că poetul presimțea în humuleștean un posibil realizator al sintezei culte a spiritului nostru popular, cum el izbîndea sinteza acestuia îndeosebi cu cel universal. Apoi, după propria-i experiență publică cu *Făt-Frumos din lacrimă*, după basmele lui Slavici și alte încercări paralele în epocă de culegere și prelucrare a acestui sector al folclorului, Eminescu va fi intuit direcția nouă a talentului și posibilităților lui Creangă, fabu-

loasa dimensiune a poveștilor sale. Dar pentru asta ele trebuiau să ajungă ale sale.

Poetul însuși era aproape un precursor în această direcție, pînă la 1870 fiind relativ puține culegerile de proză populară și mult mai firave încercările de transfigurare cultă a unor motive, teme și subiecte ale acesteia, încît putem afirma aproape fără teamă de eroare că el este inauguratorul acestui fel de proză la noi, după dînsul venind Slavici, Odobescu, Creangă și ceilalți autori din epocă, inclusiv, mai tîrziu, Caragiale. Va fi avut Eminescu sau nu o formă primară a acestui basm, cum sînt celelalte (folosite sau pasibile a fi folosite pentru poeme în versuri) nepublicate de el, dar pîrînd înregistrate după dictare, e, în fond, un amănunt cu semnificația lui. Am înclina a crede că poetul l-a auzit doar în peregrinările sale, fără a-l fi transcris de îndată. Mai mult, am putea admite că, încercînd reconstituirea, a ajuns cu transformările așa de departe, încît, abandonînd orice preocupare folclorică, a izbutit cea dintîi scriere a sa în proză, elaborată de la început la sfîrșit și prin nimic mai prejos decît alte produse ale lui în epocă. Ba, avînd în vedere diversitatea poeziilor tipărite în acei ani, a articolelor și intervențiilor publicistice, putem avansa opinia că pînă prin 1875 Eminescu nu făcea, în mare, decît să-și semnaleze public diversitatea preocupărilor și aptitudinilor, rămîinînd ca ulterior să le consolideze pe fiecare în parte, alături de cea principală și absorbantă, care a fost mereu poezia. Mai putem crede că, spre deosebire de celelalte basme culese, transcrise sau notate în fugă de el în vederea elaborărilor ulterioare, *Făt-Frumos din lacrimă* i s-a înfățișat de la început ca de sine stătător, împlinit în forma din 1870, dacă nu cumva îngăduința lui, neobișnuită altfel față de unele posibile intervenții ale lui Iacob Negruzzi, ar putea sugera vreun gînd de reluare, în proză sau într-o formă versificată, la care ulterior a renunțat.

Dincolo de aceste supoziții laterale se întrezărește însă una mai plauzibilă, comună, deopotrivă, sie, lui Slavici și, mai tîrziu, lui Creangă. Anume, aceea că toți trei vedeau ca alții, căutau și găseau ca puțini, în folclor, o excelentă bază pentru scrierile lor originale. Căci, în

fond, cu toate rezultatele din opere, cu luările de poziție teoretice și cu marea lor dragoste, divers nuanțată și finalizată, pentru patrimoniul popular, nici unul dintre ei n-a fost folclorist. Măcar pe o latură, avem o indicație în acest sens la Slavici care, trimițând în 1872 *Zîna Zorilor* la *Convorbiri literare*, ținea să precizeze că prelucrătorul (și uneori chiar culegătorul, deosebirea nefiind așa de tranșantă în epocă cum e astăzi) „trebuie să privească din toate punctele de vedere și să combine din toate variantele un întreg frumos. Astfel culegătorul nu numai dă recepțiunii caracterul individual, ci produce un nou întreg. Faptele și ideile sînt doar o recepție din popor; gruparea lor artistică este un capriciu al individualității“. Altădată, apăsînd mai mult asupra rostului culegătorului decît al prelucrătorului, el preciza că acesta e bine să înregistreze lucrurile „din cuvînt în cuvînt așa cum se spune în popor“, împrejurare ce atestă conștiința diferenței dintre artistul cult și cercetătorul folclorului ca atare. Ultima cale e mai puțin bătută de scriitori și ceea ce, spre pildă, Creangă și Slavici aveau acumulat prin origine și creștere din acesta, Eminescu va aduna în plus din peregrinări, cărți și reviste. Însă Eminescu folcloristul e mai mult o creație a noastră decît un rezultat al activității lui. El adună piese folclorice nu atît în vederea publicării lor (deși nici un atare gînd nu-i exclus), cît pentru înzestrarea complexă a laboratorului său artistic. Faptul se susține prin nepublicarea de către el a unor asemenea texte (cu toate că avea unde), prin slaba atenție acordată notării surselor acestora, prin notele marginale la unele texte lirice („frumos“, „ciudat“, „excelent“ etc.), dar mai ales prin ceea ce au devenit o seamă dintre ele în opera sa. Altfel, ce l-ar fi împiedicat a publica un basm precum *Călin Nebunul*, ce pare a fi scris după dictare, fidel, complet etc., sau o serie de piese lirice populare care n-ar fi presupus decît o eventuală copiere, poate vreo notă însoțitoare, spre a fi trimise tiparului. Dar, nu acest aspect îl interesa, probabil, în primul rînd, pe Eminescu, ci cel marcat prin *Făt Frumos din lacrimă*, rămas însă, în proză, singurul exemplu de acest fel. De fapt, basmul acesta, redactat cu grija de a păstra un cadru țărănesc și a nu deteriora ritmul ideal

al unor asemenea produse din lumea populară (asemănător prin asta celor ale lui Creangă), face corp comun cu proza sa fantastică necotîgentă totdeauna cu cea folclorică. Dar, prin simbolistica spre care convertește șabloanele și peripețiile, el se înscrie integral în proza de factură romantică.

Cantitativ vorbind, în raport cu ce relevă manuscrisele sale a fi adunat în timp, poetul a acordat mai multă atenție prozei populare, în sensul că *Făt Frumos din lacrimă* a devenit o creație de sine stătătoare, *Călin Nebunul* a generat cunoscutul poem, iar din *Frumoasa lumii* a versificat anume fragmente, neexcluzîndu-se asemenea intenții și în privința *Finului lui Dumnezeu* sau a *Borții vîntului*. Acestora li se adaugă poemele cu punctul de pornire în basme, *Fata-n grădina de aur* și *Miron și frumoasa fără corp*, inspirate din culegerea lui Kunisch. Evident, se cuvine adăugat neapărat *Luceafărul*, pornit din același basm cu *Fata-n grădina de aur* și, de asemenea, nenumăratele formule prozastice presărate în poeziile și poemele sale, ca și atmosfera vecină basmului din unele dintr-însele. Proportional cu materialul cules, interesul pentru proză pare predominant, cu atît mai mult cu cît, dacă nu ne împiedicăm în convenții și cantități, observăm cum din enormul material liric adunat, din balade și celelalte specii prezente în manuscrise a trecut în operă, tot proporțional vorbind, o parte mai restrînsă. Explicația e că poetul, cu rădăcinile adînc înfipite în romantism, preocupat intens de simboluri, de misterios și de mișcări lirice angrenînd cosmosul sau forțele excepționale ale omului, a găsit aici un material mult mai pe potrivă marilor sale proiecte. O mitologie se reconstituie — mai ales la modul lirei romantice — mai sugestiv prin intermediul prozei populare decît al versului liric. De asemenea, formulele fixe, versurile cu aspect locuțional și parimistic, pe care le prețuia atîta Eminescu, expresiile tipice sînt destul de multe prin basme, spre a trezi interesul cui le caută și dorește a le afla mai la locul lor, cum sînt adesea acolo și mai puțin în alte părți. Nu-i exclus apoi un sentiment de sațietate, pe care i-l putea întregi parcurgerea scrierilor lui Alecsandri, tributare mai mult liricii populare. În orice caz,

un accent mai viguros într-o asemenea direcție se cuvine pus când gîndim relația cu folclorul a scrisului eminescian, cu atît mai mult cu cît, copleșiți ades de farmecul lirismului său, uităm că punctul de plecare al unor opere e epic (vezi *Luceafărul*, spre pildă) sau supralicităm extensiunea influenței lirismului popular asupra sa; care, altfel, nu-i deloc oarecare, mai ales dacă-l gîndim calitativ și-l examinăm fără fetișizări.

Dar, pentru a nu exagera, e de notat că Eminescu este cel care în epocă aleargă pe toate clapele relației folclor-literatură cultă, dînd imaginea ei cea mai cuprinzătoare, inclusiv în latura exploatării foarte întinse a folclorului, de la doină și poveste, pînă la cîntecul de lume și tradiție. Tot el e printre primii care nu neglijează aspectele urbane ale acestuia, cum ne-o dovedesc textele rămase (*Opere*, VI, 1963, p. 383-414), interesat de totalitatea înfățișărilor lui și în vederea, probabil, a deducerii tabloului nostru etnopsihologic dintr-însul. Poetul era un admirator al lui Wilhelm Wundt și îndeosebi a continuatorilor săi, Steinthal și Lazarus, cu care se întâlnea în chipul de a gîndi unele lucruri, el intenționînd chiar a traduce din ei: „Ți-am spus, mi se pare, zice el într-o scrisoare, încă de cînd erai aicea, că lucrările acestor oameni pe un tărîm cu totul nou m-au atras cu o putere nespusă, m-au atras pentru că sînt congeniale cu cele după care aspir eu.“ Și continuă: „Aș vrea dară să traduc vreo cîteva din disertațiunile lor fundamentale, precum *Einleitende Gedanken Über Völkerpsychologie, Das Epos, Ursprung der Sitten*“.

Dar nu atît aici, cît în chipul utilizării folclorului avem măsura lui Eminescu. De la citarea directă a producțiilor populare pînă la poezii originale în tonul acestora (cum sînt cele în marginea doinei codrului, culminînd cu *Revedere*), de la transportări dintr-o specie în alta, dintr-un registru în altul, de la complete modificări și absorbții la parafraze și simulări, de la convertiri de imagini (între altele, ciudata „boureei sinilor“ prezentă și într-o variantă a *Mioriței*, „boură la țîțe“), la excerptări de contexte ori la reformulări, pînă la protecții de motive, teme, subiecte și atmosferă populară într-o perspectivă universală (vezi „*Strigoii*“, tangent la

motivul universal *Lenore*), adică la universalitate prin circumscrierea fermă și evidențierea plenară a specificului — întreaga operă publicată și mai ales atelierul artistic eminescian îndreptățește constatarea că poetul este reprezentantul cel mai complex al transsubstanțializării folclorului în opere originale. Astfel, în aceeași măsură cu faptele și ideile absorbite din cultura lumii, cu istoria și meditația filozofică, cu datele literaturii noastre anterioare, spiritualitatea populară — îndeosebi sub aspectul ei literar — participă stimulativ la configurarea operei lui. Cine ar face (cum s-a încercat) un inventar al imaginilor, expresiilor, metaforelor, procedeele metrice, motivelor și temelor, subiectelor și al altor factori de origine folclorică pătrunși în opera poetului (și uneori reintrați prin marea popularitate a acesteia în folclor, — dar asta ține de epocile următoare) ar remarca o prezență deosebit de densă a acestora și în diferite planuri ale ei, de la podoaba externă și uneori accidentală pînă la aspecte de cea mai intimă structură. Imaginînd un joc al scoaterii complete a lor din orizontul scrisului eminescian, acesta ni s-ar înfățișa ca o pădure în plină vară biruită de o furtună răvășitoare și de masive și inexplicabile desfrunziri. Ca și în cazul lui Creangă, parțial al lui Slavici, ori al mai măruntilor Petrino, Miron Pompiliu, al lui Popovici-Bănățeanul și Victor Vlad Delamarina, Iosif Vulcan și alții, universul operei lui Eminescu e de nerealizat fără această coordonată fertilă a ei.

Avea dreptate Maiorescu să spună că poeziei lui i-a fost decisiv de prielnică influența populară căreia inspirațiile sale „îi dau o nouă însuflețire și o fac primitoare de un cuprins mai înalt“. Subliniind originalitatea acestor scrieri, Maiorescu atrage atenția „cu deosebire a înrudirii cu poezia populară, din care s-au hrănit mai întîi și deasupra căreia s-au ridicat pas cu pas pînă la exprimarea celor mai înalte concepțiuni“ (*Critice*, II, 237). Iar o asemenea precizare nu putea veni decît de la un om tot atît de sensibil la aceste valori, cum în momente decisive Maiorescu era, chiar dacă în detalii putea da uneori greș, cum s-a întîmplat în cazul culegerii lui Alecsandri, supralicitată într-un punct sau altul. Însă la el, mai apoi

la Gherea, la alți critici și la unii scriitori ai noștri, interesează în primul rând atitudinea generală, perspectiva de ansamblu căreia îi este însumat patrimoniul popular și abia după aceea orientările și rezultatele obținute în concretul operei. Iar Maiorescu și cei din cercul său au contribuit masiv în epocă (prin „prelecțiunile populare“, prin *Convorbiri literare*, prin discuțiile din cadrul „Junimii“, prin încurajarea operelor de inspirație populară și a culegerilor etc.) la crearea unui climat favorabil valorificării complexe a acestui fond, cunoașterii lui adâncite și înțelegerii dimensiunilor acestui contact statornic. Ar mai fi de introdus amănuntul că, în cazul lui Eminescu îndeosebi, acea ridicare deasupra nu trebuie văzută ca o eliberare, ci ca o depășire, repotențatoare deotrivă și a elementului popular, când dobândește această nouă funcție, pe care o semnala Maiorescu. Această consubstanțialitate realizată superlativ a dus în opera lui Eminescu la atitudini fundamentale, similare celor decisive din literatura populară. Cum a observat în treacăt D. Caracostea, există o anume coincidență între finalul *Mioriței* și variantele eminesciene pe tema *Mai am un singur dor*. Stăruința poetului în a-și configura artistic ultima dorință înainte de moarte este pereche celei a ciobanului ce-și face dincolo, cu aceeași liniște și înțelegere a rostului nostru în lume, testamentul posibil. De influențe nu poate fi vorba, ci de coincidențe într-o atitudine fundamentală, coincidențe cum mai găsim și altele. (Între ele, aceea dintre imaginea orașului scufundat din *Egiptul* și unele tradiții populare pe această temă, una dintr-însele consemnată și de Odobescu în *Cîteva ore la Snagov*).

Faptul s-ar explica și prin aceea că în timp ce Hasdeu, bunăoară, se apropie de folclor ca specialist, împrejurare ce duce la mai firava lui valorificare în planul creației, Eminescu îl examinează ca scriitor, ceea ce are consecințe mult mai trainice și ample asupra creației sale, ca și asupra literaturii epocii în ansamblu și a celei de după ea, căci în general se cuvine făcută observația că descoperirea și introducerea conștientă a folclorului în circuitul culturii majore, spre a folosi un termen drag lui Blaga, se datorește la noi în primul rând artiștilor și

cu deosebire scriitorilor. Prin sublinierea de către aceștia a frumuseții specifice și a valorii multiple a lui, prin fraternizarea lor cu creatorul anonim, prin propunerea creațiilor sale drept punct de pornire în elaborarea unor opere profund reprezentative pentru specificul național, mai mult, prin gîndirea lor drept model și îndreptar, ba chiar prin folosirea lor în lupta pentru orientarea calitativă a artei culte și în cele din urmă, prin absorbirea datelor acestora în creații personale, produsele din sfera artei anonime își relevă complexitatea, forța generativă și contribuția configurativă în dezvoltarea culturii române. Specialiștii vor veni după aceea, beneficiind de această amplă deștelenire, cu vigorile și neajunsurile ei.

Cîștigul enorm a fost acela al tratării folclorului ca o realitate gata impusă, unele accidente negațoare fiind repede și fără replică cenzurate. Neajunsurile au fost mai ales două, la fel de recidivante. Unul, constînd într-un fel de sacralizare a folclorului, căruia a-i semnala scăderile inerente, unele lamentabile producții, evoluții spre prostul gust sau mai rău, formele corupte, părea aproape o profanare. Sigur, atari aspecte interesează pe scriitor, căruia-i pot sugera unele atitudini, fie și prin contrast, ori îi pot înlesni caracterizări, încît chiar lui Caragiale, care condamnă odată „grasa ordură mahalagească“, e întrebare dacă nu i-au fost cumva utile în figurarea unor tipuri. De asemenea, folcloristul se cuvine a le acorda atenție. Dar de aici și pînă la examenul critic drumul a fost oarecum îngreuiat, tocmai de astfel de considerări cu alte finalități. Astăzi chiar, evidențierea unor impurități e suspectată de cîte unii fanatici ce cred că tot ce e popular e și neapărat intangibil. Ori, aici, prin faptul de a se fi inspirat uneori din piese mediocre ale literaturii populare, din unele sub orice critică, dar sugestive în alt fel pentru ei, scriitorii și artiștii au putut contribui la confuzia esteticului cu documentarul, a expresivului cu caracterizantul, împrejurare ce a dus la oarecare indecizie în privința funcționării axiologiei literare pe teren popular. Sigur, observația se cuvine corelată cu aceea că și istoricii, folcloriștii (foarte puțini cu gust), etnografii și alți specialiști au militat pentru integralitate, pentru interes total etc., care a înlesnit proliferarea confuziei

dintre valoarea estetică a folclorului și celelalte valențe ale sale.

Al doilea neajuns, încă mai dificil de înlăturat, dată fiind greutatea controlului, stă în imixtiunea culegătorilor în texte. Dacă în cazul lui Alecsandri acestea (care nu-s chiar pe atât catastrofale, pe cât se face uz și abuz de ele) aveau explicațiile lor, admirabil date de Titu Maiorescu, dacă în cazul mai tuturor celorlalți scriitori se pot încă găsi asemenea, dacă nu întemeieri, în orice caz, circumstanțe clarifictoare, extinderea procedeiului printre cercetători și simpli culegători rămîne reprobabilă. Pentru scriitori precum Odobescu, Eminescu, Miron Pompiliu, Slavici și alții, de diverse valori, o explicație generală e aceea că, în mare, aceștia n-au tins a deveni specialiști, folcloriști consacrați sau numai culegători. Pe ei nu-i interesa exactitatea, împinsă la silabă și frază, ci autenticitatea artistică de ansamblu, expresivitatea estetică și psihologică, factorul etnic și cadența interioară a acestor produse, adică, în general, arta lor, pe care prin „coregeri“ și „întocmiri“ aveau sentimentul, probabil, a o elibera și pune în valoare uneori doar pentru uzul lor strict, nu toți dîndu-și culegerile la iveală. Semnificativ e în această privință regretul eruditului și versatului în folclor (dar nefolclorist) Odobescu, care se plinge a nu putea reproduce limba bisoceanului cu expresivitatea și parfumul ei, adică arta de povestitor a aceluia, nu exactitatea în înțeles folcloristic a basmului ce-l aude. Nu alta-i explicația combinațiilor la care recurge Slavici în basmele sale — tocmai în numele exactității artistice — sau ceilalți prelucrători și repovestitori de basme (unii de tip N. D. Popescu, autor, totuși, al întiiilor prelucrări masive de la noi), ori culegători de poezii. Interesant că și atunci cînd îl valorifică pentru a contura atmosfera locală, particularitatea regională a vorbirii, scriitorii tot pe aspectul expresiv apasă, cum face Slavici în *Gura satului*, spre a evidenția obiceiul pețitului sau în *Moara cu noroc*, cînd reliefează chipul de petrecere al celor adunați la crîșma lui Ghiță, ori în *Mara* și în celelalte proze de inspirație rural-ardelenească ale sale. E drept, aici sînt puse la contribuție îndeosebi locuțiunile și proverbele, unele fragmente lirice și mai

ales obiceiurile și trăsăturile etnografice, linie în care va merge și proza lui Popovici-Bănățeanul, Victor Vlad-De-lamarina a dat acestui accent dialectal o surprinzătoare dimensiune, parafrazănd cu candoare chipul vorbirii bănățene și culegînd cite o floare din folclorul local, după cum Theodor Speranția a speculat și el atari particularități, uneori semnalabile și în literatura populară. De remarcat însă că toți acești scrutați ai culorii locale al folclorului aveau o relativ limpede înțelegere a dimensiunilor lui naționale și uneori mai largi, ceea ce a putut contribui și la consolidarea unității culturii noastre în ansamblu, întemeiată pe faptul că „deși despărțiți prin înalte șiruri de munți și răspîndiți prin multe țări, românii au păstrat dimpreună cu unitatea limbii și unitatea literară. „Aproape aceleași doine, aceleași colinde, aceleași bocete și aceleași snoave și povești se spun pretutindenea“, va nota Slavici în *Amintirile sale*, susținîndu-și din adîncuri metafora lui că soarele tuturor românilor la București răsare. Tot el, ca și alții alții, nu va osteni să sublinieze că „punctul de plecare al dezvoltării noastre literare (...) nu poate să fie decît în poezia populară“, aici cu înțelesul de literatură, fapt pe care, cum se știe, opera lui îi va ilustra cu excelență. În general, în nota procedărilor lui Anton Pann, a prelucrărilor lui V. Alecsandri și Odobescu, oarecum ale lui Filimon și Mihai Eminescu, ce publicase în „Convorbiri literare“ din 1 și 15 noiembrie 1870 basmul *Făt Frumos din lacrimă* (pe care, cu toată excepționala lui transfigurare, „nu-l putem da de o parte din categoria folclorului românesc“; G. Călinescu, *Folclorul la „Convorbiri literare“* în vol. *Studii de istorie a literaturii române*), Slavici va veni, de asemenea, cu basmele lui (*Zîna Zorilor*, *Lîmir-Împărat*, *Doi feți cu stea în frunte*, *Spaima Zmeilor* etc.), cu care se situează în aceeași albie și pe care o va cultiva toată viața cu nedeșmințită aplicație. El prelucrează, în sensul culegerii și potrivirii motivelor aceluiași basm din mai multe variante ale sale, ca și al repovestirii în ton popular a lucrurilor, uneori la distanțe de „vreo zece ani“ de cînd le auzise. Slavici se plasează astfel într-o neîntreruptă experiență a literaturii noastre în direcția absorbirii factorilor folclorici și vădește aceeași conștiință

de artist și mai puțin sau deloc de specialist, cum erau ațiția în vremea lui și mai târziu, cu toate că în articole precum *Literatura poporană* („Educatorul“ nr. 1, 5, 7, 14 din 1883), *Poporanismul în artă* („Luceafărul“, nr. 8/1910) și altele anunță opinii peste a căror valoare nu putem trece. El este un patriot ardelean interesat a argumenta pe toate planurile asupra continuității prezenței noastre în aceste locuri și de aceea, alături de articole cu caracter istoric, lingvistic, pedagogic și patriotic, dăm la el peste unele referitoare la folclor, peste consemnări de obiceiuri și altele care-i alimentau opera, mergînd și ea de la prelucrări și „novele populare“, la povești și „fizilogii“, la nuvele rurale ireproșabile, la obosite drame istorice, roman și evocări, în care, în toate, referirea la popor, poporal, poporan e prezentă. Cum e și de așteptat, piesele de proveniență folclorică au în cazul lui un ton fundamental comun cu cele ale prozei sale, deosebindu-se astfel de diafanitățile și mersul „metafizic“ al celor ale lui Eminescu și înscriindu-se în direcția celor de observație morală, de mișcare generală spre realism, și de oglindire a unui peisaj sufletesc mai încruntat, mai apropiat de sfera vieții ardelenesti a epocii, ca și de unele note caracteristice basmului vehiculat în spațiu germanic.

În fond, Slavici este unul dintre mulții prelucrători din epocă, însă unul cu talent și cu un punct de vedere în această chestiune. Căci cu mai puțin talent decît Slavici și, evident, decît Eminescu, se va ilustra în direcția prelucrărilor și Miron Pompiliu care-și continuă cariera de folclorist cu prelucrarea basmului *Ileana Cosînzeana din cosiță floarea-și cîntă, nouă împărății ascultă* (*Convorbiri literare*, 1 aprilie 1872) și a altora vreo patru (*Codreana Sinziana, Păcală și Amăgeală și-au găsit omul, Tovărășie de hoțit*), a căror factură G. Călinescu o apropia de poveștile lui Tieck. Iar unghiul din care se justifică aceste prelucrări este formulat în mare tot de Slavici într-o scrisoare ce însoțește basmul *Zina Zorilor*, apărut în *Convorbiri literare* (1 iunie 1872), în care spune că prelucrătorul „trebuie să privescă povestea din toate punctele de vedere și să combine din toate variantele un întreg frumos“. Metoda „întocmirilor“, practică de

Alecsandri în privința poeziei populare este acum aplicată încă mai intens prozei.

Un factor ce va contribui la accentuarea serioasă a acestui procedeu îl va constitui și apariția poveștilor lui Creangă. Luate de mulți drept „prelucrări“, „scrieri populare“ etc., acestora li se neglijează o vreme arta literară genială, valoarea lor extraordinară ca produse ale literaturii culte, ceea ce determină pe mulți a proceda în materie de culegere a prozei populare cum credeau că a făcut marele povestitor. Neavînd însă harul lui, aceștia vor spori numărul prelucrărilor și adaptărilor epigonice, condamnate într-un rînd de Al. Lambrior (*Convorbiri literare*, 1 mai 1874), ca aducînd în ele „idei literare și politice care ne frămîntă pe noi astăzi“ (vezi, spre pildă, basmele date la iveală de I. T. Mera, Al. Antemireanu etc.). Cam tot pe atunci apar basmele și legendele lui Petre Ispirescu, unele în *Columna lui Traian* a lui Hasdeu (care vedea în el „un geniu popular“), nici ele nu prea îndepărtate, ca atitudine și realizare, de cele produse de Slavici. Ba, au existat chiar personalități (Hasdeu era printre acestea) care îl echivalau pe Ispirescu lui Creangă, văzînd în amîndoi maeștri creatori, scriitori poporali, prelucrători. E drept, însă, nimeni n-a făcut vreo apropiere convinsă între Ispirescu și uitatul astăzi N. D. Popescu, care și-a avut și el multă vreme cititori fervenți, unul dintr-înșii fiind în adolescență Mihail Sadoveanu.

În epocă, cel mai proieminent între aceștia este blîndul Alecsandri, se vor orienta spre folclor, între alții, D. Petrino (un ciclu din *Flori de mormînt* se chiar intitulează *Cîntece de dor*), fapt ce va avea un sens regenerativ pentru inegala-i poezie, drenîndu-i pateticele emanații lirice, și Vasile Bumbac, ale cărui cîntece și o *Dragoșiadă* beneficiază de suportul folcloric, iar mai apoi un Iraclie Porumbescu, Em. Grigorovița, un T. Robeanu (George Popovici), Mihai Teliman, Iorgu G. Toma și alții încă mai mărunți se vor îndrepta spre acest patrimoniu pe care Sbiera, Marian, Elena Niculiță-Voronca și alții încep, concomitent, a-l pune acolo în valoare.

În epocă, cel mai proieminent între aceștia este blîndul Samson Bodnărescu, autor și el, simultan cu Petrino, al unor elevate *Cîntece de dor*, publicate în „Con-

vorbiri literare“ și apoi, în 1884, în volum. Cel ce locuia la Iași în chiliile de la Trei Ierarhi, împreună cu Miron Pompiliu și, într-o vreme, cu Eminescu și Slavici, nutrea cam aceleași convingeri cu confrății junimiști și a dat folclorului cam aceeași direcție cu ei în opera lui. Piesa *Anticrist*, bunăoară, e o sinteză de elemente culte și populare și de-ar fi fost terminată și jucată, ar fi putut marca un moment în această latură a teatrului nostru. Apoi, ca și Eminescu, el versifică în manieră populară, pînă într-acolo încît unele piese au fost socotite curate culegeri, abordînd probleme filozofice grave, nu fără legătură cu manualul de filozofie populară al lui Aron Pumnul, al cărui manuscris i-a trecut prin mînă. Un poem, *Soarele mire*, este destul de aproape uneori de *Fata-n grădina de aur* al lui Eminescu, dată fiind, probabil, comunitatea sursei în același basm popular, după cum, în anume detalii rămasul necunoscut *Anticrist* prefigurează *Înșir-te mărgărite* al lui Eftimiu. Nunta țărănească, cu care se deschide piesa, transcrie, fără echivoc, aspecte ale nunții din satele bucovinene, mai toată opera poetului fiind îmbibată de folclorul provinciei natale.

Dealtfel, privit în ansamblu, peisajul literar al epocii se configurează ca unul de accentuare a prezenței feluritelor aspecte locale ale patrimoniului popular în albia comună generală. Hasdeu și Maiorescu, Eminescu și Slavici, Creangă și Odobescu, Miron Pompiliu și S. Bodnărescu, Ispirescu, Victor Vlad-Delamarina și I. Popovici-Bănățeanu, Petrino și Veronica Micle, Carol Scrob și Iosif Vulcan etc., fiecare valorifică, descoperă și aduce cu el un fir aparte din acest tezaur, mai insistentă fiind prezența elementelor folclorice din provinciile aflate atunci sub ocupație străină. În tot acel perimetru românesc apelul la folclor, care a fost mult mai extins decît am sugerat aici, implica și un act de reliefare a naționalității, a unității cu țara și a puterii crea-

toare a maselor asuprite. Patrimoniul popular devine astfel nu numai expresia marilor valori anonime, ci și un mijloc specific al luptei naționale. Așa se și explică, întrucitva, formele de latinism întîrziat, de pașoptism și de hiperbolizare a culegerii și operei lui Alecsandri, paralelă cu îndrumările spre studiu aprofundat, promovate de Hasdeu, a cărui activitate înseamnă un moment „distinct“ și o direcție în această latură.

Căci mai ales prin el și prin cei din școala lui și apoi prin filologii dialectologi se va începe a pune accentul pe exactitatea integrală a culegerilor, pe respectarea tuturor particularităților și pe cuprinderea întemeiată a întregului domeniu al literaturii și culturii populare. În literatură, gustul pentru particularitățile expresive ale folclorului și pentru valorificarea lor e posibil să fi fost stimulat și prin studiile și textele macedonene date de Caragiani în *Convorbiri literare*, prin contribuțiile lui Miron Pompiliu și ale altora, dar prestigiul culegerii literare a lui Alecsandri a fost atît de întins, încît asemenea multiple dar minore încercări n-au trecut de pragul unor reviste efemere sau al unor volume uitate, încît influența lor pe această cale se cuvine atent circumscrișă.

Lucrurile se schimbă dacă ne raportăm, în același timp, la personalitatea cea mai proeminentă din folcloristica românească a veacului trecut și poate chiar a întregii noastre folcloristici, cum a fost B. P. Hasdeu, ale cărui studii asupra limbii și culturii populare puteau impulsiona în direcția valorificării farmecului ei local. Deși concepțiile lui asupra folclorului (analizate cuprinzător, între alții, de I. C. Chițimia în volumul său *Folcloriști și folcloristică românească*, 1968) n-au avut probabil urmări directe asupra scrierilor literare ce le-a produs și poate nici asupra altor scriitori reprezentativi ai vremii, activitatea sa fără egal în direcția punerii în aplicare a acestora a contribuit indiscutabil la conturarea atmosferei.

El este perechea lui Eminescu în această direcție și cum acela a absorbit ca nimeni altul filioanele populare în propria-i operă, tot astfel Hasdeu și-a revărsat întreaga-i erudiție și putere de pătrundere și luminare a lucrurilor asupra ei, creînd drumuri și aruncînd ipoteze, comparînd și relevînd înțelesuri, propunînd soluții și domesticînd necunoscuturi cu o forță între ale cărei componente nu știi dacă fantezia, știința, ambiția edificării, stringența logică, intuiția extraordinară, ori explorarea metodică e cea mai de preț și nici nu stai să te întrebi, cuprins între ele cum te țin paginile lui. Pornind și el întrucîtva, ca și Eminescu, de la Steindhal și Lazarus, întemeietorii etnopsihologiei, Hasdeu credea că psihologia populară (poporană, cum zicea el, și după el mulți alții, pînă la Caracostea), lingvistica și istoria sînt „trei ramuri atît de intim legate, încît e peste putință a nu se expune cineva la cele mai grave erori de îndată ce s-ar concentra exclusiv într-una singură din ele. În starea actuală a științei, istoricul trebuie să fie lingvist și psiholog poporan, psihologul poporan trebuie să fie istoric și lingvist, lingvistul trebuie să fie psiholog poporan și istoric“.

Perspectivînd astfel faptele folclorice el le relevă acestora cîteodată dimensiuni și înțelesuri ce vor fi părut multora dintre contemporani prăpăstioase, cînd nu pure fantezii (cum, în cîteva ne semnificative cazuri, au și fost). Dar, e de notat că în afară de ciracii din jurul său și al revistelor sale, chiar adversarii ce și-i crease în epocă sau cei indiferenți față de alte activități ale sale erau interesați de cercetările lui de asemenea natură și amploare. Maioreșcu îl citea, Eminescu îl recenza din cînd în cînd, spre a nu mai aminti solidul său prestigiu printre specialiștii din afara granițelor țării, care a întreținut și o amplă corespondență științifică. Prin el se face, apoi, jonc-

țiunea între cărțile populare și folclor, între acesta și literatura noastră veche, ceea ce duce la constituirea mai amplă și unitară a perimetrului și conceptului de cultură națională, iar în acest cadru a înțelesului celei populare și a dimensiunilor ei. De asemenea, grație prestigiului și neastîmpărului său investigator, se formează în juru-i un grup tot mai consistent de cercetători și culegători de folclor care va proceda la culegerea intensivă și extensivă a folclorului nostru în felurile lui înfățișări (literatură, datini, credințe, practici juridice etc.). Chiar micile-i sau mai statornicele-i adversități cu unii contemporani cădeau cînd era vorba de folclor și Haseu îi cita în articolele sale pe cei ce se ocupau cu cultura populară la „Junimea“ sau în alte cercuri, uitîndu-se cu totul pe pe sine cînd era vorba de acest patrimoniu.

Dar, dacă în climatul epocii activitatea lui pe acest tărîm își va fi avut rostul și ecoul ei, marcînd un moment decisiv al folcloristicii noastre, în privința influenței sale directe asupra literaturii propriu-zise a vremii nu e rău a ne ține într-anume rezervă. Mai întîi, pentru faptul că, de regulă, orientările culturale general-teoretice n-au un ecou imediat în conștiința artistică creatoare a epocii lor ci mai ales în cea sau cele următoare. Pe urmă, cele date la iveală de Hasdeu sînt numai fragmente și e posibil ca, obscur, unii să le fi așteptat împlinirea. Nu-i exclus, de asemenea, ca această influență să fi fost oarecum diminuată de manifestările temperamentale ale lui Hasdeu și mai ales de împrejurarea că aproape toți scriitorii reprezentativi ai epocii aveau „în sînge“ zestrea populară, spre a nu mai avea nevoie de căutarea ei prin alte părți. Iar teoriile sale (inclusiv cea a originii onirice a basmului, ale cărei ecouri indirecte le găsim peste veac, la moderniști) vor fi avut un efect mai restrîns într-o epocă de mari construcții, în care nu

atit principiul cît opera avea rol hotărîtor. Oricum, peste reflexul activității lui asupra contemporanilor nu putem trece și, oricît l-am restrînge, acesta va fi existat, cel puțin în ce-i privește pe cei din jurul său și pe cei ce-l urmăreau, mai de aproape sau mai de la distanță.

În ce privește prezența folclorului în opera sa beletristică (poezie, proză, teatru), ea este, cum am mai amintit, destul de redusă, am zice invers proporțională cu interesul teoretic, ca specialist, acordat de Hasdeu acestuia. Linia e cam aceeași cu a lui Odobescu, în sensul captării cîte unui fir folcloric de către un erudit și al împlinirii lui între altele cu aceeași direcție. Pînă și citatul sau parafraza folclorică directă, cum ar fi unele versuri din *Răzvan și Vidra*, capătă un aer de fals savant, neaderent la plastica fundamentală a folclorului: „Cu miros de viorele, / Trandafiri și micșunele, / Bate vîntul țării mele !“ etc. Ritmul interior al lui Hasdeu era altul decît al folclorului, de care, în epocă, rămîne parcă mai apropiat Eminescu, întrecîndu-l poate în asta chiar pe Creangă, în înțelesul diferențierii de tonuri și nuanțe, al aliajului impenetrabil. E drept, în teatru dăm la el, ca și la Matei Millo, peste o anume voioșie populară (vezi *Trei crai de la răsărit*), peste o limbuție satirică și peste expresii amintind limba poporului, dar fundamental lucrurile nu se schimbă.

Un chip curios de apropiere de folclor și de valorificare artistică a acestuia îl prezintă în anume privințe I. L. Caragiale. Maestru al notării particularităților de limbaj, de pildă, el va conferi mari virtuți acestor note nu numai în scrierile sale dinafara perimetrului folcloric ci și celor circumscrise lui. *Kir Ianulea*, *La hanul lui Minjoală* și snoavele din tinerețe (*Norocul culegătorului*, *O invenție mare* etc.) vor amesteca în țesătura lor astfel de formulări. Însă, prin Caragiale începuturile

făcute de Odobescu în materie de autohtonizare capătă o excepțională strălucire. Inspirîndu-se din Machiavelli, din *Halima*, din Perrault și din alte colecții, reluînd fragmente din Anton Pann sau povești auzite în copilărie (*Pastramă trufanda* a auzit-o „de la un staroste de bărbieri, ploieștean“) sau mai tîrziu, el recrează, în tonul basmului și povestirii, o lume aproape integral românească, cu obiceiuri, ticuri, locuri și manifestări tipice acestui meridian, pe care nu le-ar fi dat „pe tot ce am scris pînă acum“. Dacă la Eminescu, arzînd de dorința închegării unei mitologii naționale, dăm peste destule elemente nordice (reluante ulterior, în altă viziune, de Blaga), pe care încearcă a le altoi peste cele autohtone, într-o fabuloasă Walhală, dacă Slavici și Creangă se sprijină uneori pe motive românești cu circulație și în afara ariei naționale, Caragiale aduce în orizontul culturii noastre, în chip deliberat, elemente specifice lumii orientale sau din alte perimetre, pe care le convertește cu mare îndemînare specificului nostru. Basmelor și poveștilor lui, anecdotele sînt în fond un pretext de evocare a lumii pestrițe de odinioară din București și țărgurile orientului, de a sugera destinul și caracterul unor oameni, învîluindu-i în haina mereu îmbietoare a poveștii. Că așa stau lucrurile ne putem da seama din compararea unor basme ale sale de asemenea inspirație cu cele stînd pe cîte un motiv de circulație mai intensă în spațiu autohton, de unde le va fi luat (*Calul dracului*, *Mamă* etc.). El era edificat asupra contribuției sale, cum citim într-o notă la *Schițe nouă* că, „fără-ndoială, de cînd lumea poveștile sînt ale lumii, însă, firește, felul povestirii lor rămîne oricînd al povestitorului“.

Este aici mărturisită deschis libertatea de comportare a scriitorului față cu materialul asupra căruia se apleacă, implicînd și sensul creației sale în această materie. Pen-

tru că, alături de sau, mai curînd, peste moliciunile basmului oriental sau ascuțimile unor snoave și anecdote, se insinuează arta de povestitor neîntrecut a autorului, darul lui de evocator așa de puțin evident în celelalte compartimente ale creației sale.

Dacă la Odobescu povestirea rămîne oarecum convențională, la Caragiale substanța acesteia se mulează într-atît lumii autohtone încît izvorul n-are decît un interes minor, de istorie literară, ai cărei zelatori, dar mai ales cei ai folclorului, uită totuși cîteodată măsura lucrurilor și se întîmplă ca acolo unde e vorba de creații paralele (culte și populare) pe aceeași temă, fără altă legătură între ele decît coincidența, să ni se releve ipotetice influențe, izvoare, rădăcini etc. Nu tot ce e comun între literatură și folclor, inclusiv pe teren românesc și în epoca al cărei contur am încercat a-l fixa dintr-un unghi, trebuie să se afle neapărat și în anume relații, chiar dacă de cele mai multe ori lucrurile stau într-adevăr astfel.

Ar mai fi de adăugat faptul că pe lîngă prelucrări și culegeri, pe lîngă folosirea unor motive populare ca bază pentru operele culte, scrierile netangente direct la folclor ale unor autori din epocă ne dau o seamă de informații utile pentru determinarea vieții populare, a obiceiurilor și tradițiilor vehiculate în anume locuri etc. Informații e un fel de a zice, pentru că atunci cînd Ion Ghica, spre pildă, evocă în *Scrisori către Vasile Alecsandri* obiceiuri bucureștene de nuntă (scrisoarea intitulată *Ciuma lui Caragea*) sau chipul cum compunea Nănescu piesele lăutărești cu care-și desfăta companionii etc., el n-o face cu optica folcloristului sau a etnografului, ci a artistului ce reînvie o epocă și personaje ale sale. Însă, cei de astăzi putem extrage asemenea informații fără teama de a greși. În acest sens, parcurgerea prozei lui Ion Ghica, a celei

a lui Vasile Alecsandri (*Vasile Porojan* etc.), a *Peregrinului transilvan* a lui Ion Codru-Drăgușanu, a celei a lui Slavici, Creangă, a *Scrisorilor* lui Pompiliu, a unor nuvele ale lui Nicu Gane și ale altor scriitori ai acestei vremi este nu numai profitabilă ci chiar necesară cui vrea să aibă o imagine cuprinzătoare asupra folclorului și întrepătrunderilor sale cu literatura, asupra substraturilor de viață populară pe care acesta se întemeia și din care iradia în felurite chipuri în diverse zone ale societății, culturii și artei timpului respectiv.

Fundamental rămîne, de asemenea, chipul cum stabilim relația folclor-literatură cultă spre a avea o imagine corespunzătoare realității. Pentru că, oricît credit și admirație am acorda surselor folclorice ale unor opere, ele nu intră niciodată singure în competiție, nici chiar atunci cînd autorul se plasează expres în unghiul cel mai apropiat opticii general populare. De aceea, a ține seama de faptul că folclorul este doar unul, uneori foarte important, dintre elementele componente ale literaturii unei epoci, evidențiat din nevoia de a demonstra un aspect al realității, este o obligație perpetuă. Că la noi folclorul este semnalabil pe toată durata literaturii culte, că uneori el devine sursă decisivă a unor scrieri fundamentale, e un dat ce nuanțează, dar nu schimbă cele de mai sus. În legătură cu epoca înfățișată se mai cuvine introdusă observația că accentul care se pusese cu atîta îndreptățire pe valoarea istorică, patriotică, națională a folclorului este echilibrat de cel pus pe valoarea artistică, expresivă a acestui tezaur, pe complexitatea lui. Se cuvine rostită, de asemenea, pentru a avea o imagine cît mai apropiată de adevăr, constatarea că acum, ca și mai înainte, și evident și mai apoi, pînă în actualitate, persistă o relație inconștientă a scriitorilor cu folclorul, ale cărui realități le vehiculează limba însăși, inflexiunile

și expresiile, sintagmele și formele ei fixe etc. Încît, nu totdeauna cînd dăm peste cuvinte ca dor, basm, doină, poveste, ghicitoare și altele de aceeași natură avem de-a face cu o legătură (programatică) cu folclorul. Aceste coincidențe lexicale cu el, uneori savant decorative, pot contribui la conturarea atmosferei de ansamblu a unei opere, epoci sau literaturi întregi, uneori pot fi punctul de plecare al unor sondaje mai adînci, dar prea mare accent pe ele nu putem pune, mai ales cînd sînt singurele elemente de acest fel. Coincidențele pot fi surprinse, apoi, în gesturi și atitudini curente ale unor personaje, care dau consistență mediului oglindit, farmec și pitoresc etnic ori local unor scrieri, însă numai împreună cu altele acestea pot fi luate în considerare.

Alături de consecințele semnalate pe parcurs ale relațiilor dintre folclor și literatura cultă în perioada avută în vedere se mai cuvin menționate cîteva. Între ele, împrejurarea că diversitatea atitudinilor față de folclor a dus, într-o măsură, la diversitatea literaturii înseși, materialul acestuia permițînd elastic manifestarea pe încă o latură a personalității fiecăruia dintre cei ce au venit în contact cu el. Începutul de predominare a viziunii critice asupra acestui patrimoniu a putut apoi stimula atitudini mai generale (cazul lui Maiorescu, al lui Eminescu etc.), după cum accentul clasic al scrierilor unor autori din acest interval poate fi luminat și el dintr-un atare unghi. Prelungirea interesului pentru folclor asupra cărților populare, care a dus la lărgirea perspectivelor asupra culturii noastre în ansamblu, ar putea fi iarăși reținută, ca și unele preocupări de bizantinologie incipientă, izvorîte dintr-un atare complex. Mai de luat în seamă e consecința pe care a avut-o asupra limbi literare a scriitorilor respectivi frecventarea domeniului, aspectele locale, zonale etc. ale limbajului popular oferindu-le ele-

mente expresive diferențiatore, în cîte un caz decisive, cum lesne observă cine compară un basm al lui Eminescu cu unul al lui Slavici, unul al lui Creangă cu altul al lui Caragiale etc., experimentul putînd fi extins cu folos pînă la cei mai firavi autori.

Urmărind, așadar, chipul cum o structură e transsubstanțiată în alta, în care intră ca unul din componenți, putem, fără a face steapă sursologie, ci avînd operele în minte, deduce detalii dintre cele mai utile pentru configurarea unei epoci și chiar a unor scriitori, aceștia asimilînd în chip specific elementele respective, de unde tonalitatea predominant lirică a operelor de atare inspirație (fie ele și epice în realitatea folclorică) la Eminescu, cea epic-nostalgică la Caragiale, jovială la Creangă etc. Că această infuzie continuă atestă și nesfîrșita varietate a folclorului e iarăși util să nu scăpăm din vedere, precum însumarea lui printre elementele cu care scriitorii au putut face un pas hotărîtor în captarea adîncurilor lumii noastre spirituale poate fi încercată fără stinghereli de durată.

Se poate observa, astfel, în mare, la capătul acestor însemnări, de ansamblu, cum le-am dorit, în cîte direcții a putut fertiliza creația populară literatura noastră în vremea marilor ei clasici. Folosită ca argument istoric de Hasdeu, Odobescu, Xenopol; pentru consolidarea și unificarea definitivă a limbii literare (Maiorescu, Eminescu, Hasdeu, Slavici); pentru evidențierea originalității și specificului culturii noastre (aceiași, plus Sbiera, Creangă, Lambrior, Miron Pompiliu); în vederea dezvoltării noii faze a literaturii, în evidențierea elementelor unei mitologii naționale și a recreării acesteia în plan artistic (Eminescu), în sublinierea echilibrului moral și a diversității temperamentale a oamenilor de la noi (Slavici, Caragiale, Creangă etc.), dar mai ales ca punct de

plecare în elaborarea unor capodopere, de la *Luceafărul* lui Eminescu, la proza lui Creangă și a lui Slavici, la unele scrieri ale lui Hasdeu, Caragiale și Ion Ghica, ori la cele ale unor autori mai mărunți, precum Iacob Negruzzi, I. Codru-Drăgușanu, Victor Vlad-Delamarina, D. Petrino, Iosif Vulcan, Popovici-Bănățeanul, Miron Pom-piliu și Veronica Micle, ale lui Odobescu și ale multor altora, care se salvează nu o dată din uitare și prin acest apel. Prin această valorificare, deliberată la cei mai mulți, filtrată analitic, folclorul însuși își demonstrează valoarea și capacitatea de a fecunda literatura. Exemplul va fi urmat de majoritatea scriitorilor din generațiile următoare, unii ajungând a realiza noi capodopere cu indiscutabil punct de pornire în el. Întreg acest complex de fapte și împrejurări atestă convingător o schimbare de unghi, decisivă în multe privințe pentru definirea respectivei epoci, în configurarea căreia atitudinea față de folclor intră ca o componentă de neocolit. Ne aflăm acum într-un moment de convergență substanțială și multiplană dintre datele folclorului și ale aspectului cultural-artistic al etapei, caracterizat prin spirit critic, prin valorificare complexă și în perspectivă modernă a patrimoniului popular, care va contribui astfel direct la consolidarea marii literaturi a vremii. Aceasta, aparent, se depărtează de folclor însă, în fond, ne aflăm în fața unei îndepărtări superficiale, care duce la înlăturarea detaliilor pitorești, a pastişei și a diverselor forme de mimetism neconvingător, pentru a se realiza o apropiere profundă de esențele culturii populare, de spiritul ei, aflat acum în faza îndelung pregătită a incorporării sale organice și, ca atare, mai puțin vizibilă, în literatura cultă. Ceea ce se realizează inconștient și numai accidental programatic în epoca veche, cu entuziasm și mult idilism în cea de pînă la marii clasici, se împlinește acum într-un chip supraviețuitor și organic.

1975

S U M A R

— Literatura populară și cultă — disocieri . . .	5
— Contemporaneizare și statornicie în folclor . . .	23
— Literatura populară și proiecțiile etnosului . . .	38
— Cîntecul popular de dragoste	84
— Doina și dorul — Expresii ale spiritualității românești	105
— Lirica populară și cultă — concordante	128
— „Meșterul Manole” — semnificații ale episoadelor finale	152
— „Homo aedificans”	169
— Literatură cultă și populară în epoca marilor clasici	232